UNDZER TEATER

Jacob Mestel





NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS
413 256-4900 | YIDDISH@BIKHER.ORG
WWW.YIDDISHBOOKCENTER.ORG



MAJOR FUNDING FOR THE
STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
WAS PROVIDED BY:

Lloyd E. Cotsen Trust
Arie & Ida Crown Memorial
The Seymour Grubman Family
David and Barbara B. Hirschhorn Foundation
Max Palevsky
Robert Price
Righteous Persons Foundation
Leif D. Rosenblatt
Sarah and Ben Torchinsky
Harry and Jeanette Weinberg Foundation
AND MEMBERS AND FRIENDS OF THE
National Yiddish Book Center



The *goldene pave*, or golden peacock, is a traditional symbol of Yiddish creativity. The inspiration for our colophon comes from a design by the noted artist Yechiel Hadani of Jerusalem, Israel.

יעקב מעסטל

אונדזער טעאַטער

פֿאָלקס־ביבליאָטעק
אַרויסגעגעבן דורך דער
שרײַבער־סעקציע בײַם איקוף
ניו־יאָרק, 1943

JACOB MESTEL
UNSER TEATER

געזעצט און געדרוקט אין דער
ע. לאוב פרינטינג קאָמפּאַני
ניו־יאָרק 12, 270 לאַפּאַיעט סט.

Printed in U. S. A.

129

אינהאַלט

פּרעמירט אין מאַנוסקריפּט

דורך דעם

לאה קעסמאַן־פאָנד

בײַם איקוף

מיטן וואוקס און אַנטוויקלונג פֿון טעאַטער ווי אַ געזעלשאַפֿטלעכער פֿאַקטאָר איז אויך געוואַקסן די דרינגענדיקע נויטווענדיקייט אַרויסצושיילן און פֿאַרפֿיקסירן דעם וועזנטלעכן קערן פֿון זיינע גרונט־יסודות — און מיט דעם האָט דאָס טעאַטער־וועזן באַטראַכטן דעם וועג פֿון כּמעט עקזאַקטער וויסנשאַפֿט. אָבער גראַד דער אָנוואוקס און שפֿע פֿון מאַטעריאַל, דורות־לאַנג פֿאַרנאַכלעסיקט, האָט באַשאַפֿן די געפֿאַר פֿון ניט־אָריענטאַציע און פּלאָנטער, פֿון פֿאַרבייטן דעם עיקר מיטן טפֿל און אַזוי אַרום געהאָלפֿן אויסבויען מאָדנע, אָפֿט ניט־באַגרינדעטע טעאָריעס און אַקסיאָמען. ווייל אויב אַלע אַנדערע קונסטן, די דראַמאַטישע אַריינגערעכנט, האָבן ממשות־דיקן מאַטעריאַל, לויט וועלכן זיי בויען אויס זייערע כּללים און אויספֿירן, איז די קאָלעקטיווע טעאַטער־קונסט — פֿונעם פּרימיטיוון טאַנץ ביזן מאָ־דערנעם ספּעקטאַקל — אַ פֿאַנטאַסטישע וועלט פֿאַר זיך, אומבאַגרעניצט־עלאַסטיש אין אירע כּל המינים עלעמענטן, פֿאָרמען און מעטאָדן, און לאָזט זיך נאָר זעלטן איינצוימען אין ראַמען פֿון אַ דעפֿיניציע.

איז נאָך די טעאַטער־וויסנשאַפֿט אין עצם אַ כאַאָטישע. ווער איינער דערבליקן דעם הויפּט־מאָטיוו פֿון טעאַטער אין דראַמאַטישן ווערק, אָדער אין שוישפּיל, אַ צווייטער אין דער דעקאָראַטיווער פֿאָרם, אָדער אין דער עמאָציאָנעלער ווירקונג אויפֿן צוקוקער. אָבער דער אמתער טעאַטראַל וועט ניט זוכן זיין טעאַטער־קונסט אין באַזונדערע בינע־עלעמענטן, נאָר אין טעאַטער מיט זיין גאַנצן באַנעם. דער טעאַטער־טעאָרעטיקער וועט דאַרפֿן זיך דערגריבלען צום אָפּענעם סוד, אַז נאָר דורך דער טיפֿעניש פֿון דראַ־מאַטישע פּראָבלעמען, שוישפּילערישע קרעאַציעס און רעזשיסערישע קאָנצעפּציעס, דורך דעם גאַנצן לאַבירינט פֿון סצענישע קאָנסטרוקציעס און ביזאַרע ליכט־עפֿעקטן וועט פֿאַר אים אַדורכשיינען יענע טעאַטראַלע וויזיע, וואָס פֿירט צו סטאַביליזירטע מעטאָדן און דעפֿיניטיווע קאָנסעקווענצן. דאָ איז דער מקור פֿון וואַנען דער טעאַטער דאַרף שעפּן זיין וויסנשאַפֿט.

דאָס איז ניט קיין גרינגע אויפֿגאַבע — בפֿרט ווען אין חשבון פֿון די טעאַטער־אויספֿאָרשונגען מוזן אַריינגענומען ווערן די הונדערטער טויזנ־

טער טעאַטער־גייער מיט זייערע פֿאַרשידענערליי געשמאַקן און פֿאַרלאַנגען, וואָס ווערן באַאיינפֿלוסט פֿון דעם אַלץ מער קאָנקורירנדיקן קלאַנג־פֿילם און ראַדיאָ. וועגן דעם זיינען שוין געשריבן געוואָרן הונדערטער בענד אויף פֿאַרשידענע שפּראַכן. אויך אויף יידיש (נעמענדיק אין באַטראַכט דעם קורצן שפּאַן געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער און זיינע באַגרעניצטע מעגלעכקייטן) זיינען אַרויסגעבראַכט געוואָרן ערנסטע אַרבעטן אויף דעם געביט.* ד״ר יצחק שיפּערס „געשיכטע פֿון אידישער טעאַטער־קונסט און דראַמע״ (1923—1929), ב. גאָרינס פּרואוו מיט זיין „געשיכטע פֿון אידישן טעאַטער״ (1923), די ייִוואָ־אויסגאַבן „הונדערט יאָר גאָלדפֿאַדן״ און דער „אַרכיוו פֿאַר דער געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער און דראַמע״ (1930), זילבערצווייג־מעסטלס „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער״ (1931 און 1934**), זילבערצוויגס אילוסטרירטער „אַלבאָם פֿון אידישן טעאַטער״ (1937) זיינען אַ רייכער קוואַל פֿאַרן יידישן טעאַטער־היסטאָריקער און פֿאָרשער. וועגן דער יידישער דראַמע האָט אויך געשריבן איזאַק גאָלדבערג אין זיין בוך „די איבערגאַנגס־דראַמע״ (ענגליש). אַנדערע טעאַטער־שריפֿטשטעלער האָבן געשריבן ווערט־פֿולע „דערינערונגען״. מיט מער רעזערוואַציע (צוליב דער נטיה פֿון וועלן „צושמינקען״ אָנגעגעבענע פֿאַקטן) דאַרפֿן דאָ געלייענט ווערן די צענטליקער בענד מעמואַרן־ליטעראַטור פֿון יידישע אַקטיאָרן.

פּרוואוון פֿאַר מעטאָדישע אָפּהאַנדלונגען וועגן טעאַטער זיינען געמאַכט געוואָרן פֿון נח פּרילוצקי („אידיש טעאַטער״, 1921), פֿון מיכאל ווייכערט („טעאַטער און דראַמע״, 1922 און 1926), ד״ר א. מוקדוני („טעאַטער״, 1927), משה נאַדיר („מיינע הענט האָבן פֿאַרגאָסן דאָס דאַזיקע בלוט״, 1927 און 1929), ז. קאָרנבליט („די דראַמאַטישע קונסט״, 1928), דער לעבעדיקער („די פֿערטע וואַנד״, „שפּיל און לעבן״, 1928), אַברהם טייטעלבוים („טעאַטראַליאַ״, 1929) א.אַ.*** אויך טעאַטער־מאָנאָגראַפֿיעס זיינען געשריבן געוואָרן אויף יידיש: דאָס „גאָלדפֿאַדען־בוך״ (1926, אונטער דער רעדאַקציע פֿון ד״ר י. שאַצקי), מ. אַשעראָוויטשס בוך „דוד קעסלער און מוני וויזענפֿריינד״, א. ה. ביאַלינס „מאָריס שוואַרץ און דער אידישער קונסט־טעאַטער״, זלמן זילבערצוויגס „אַברהם גאָלדפֿאַדען און זיגמונט מאָגולעסקאָ״ א. אַ. דאָ דאַרפֿן אויך פֿאַרעכנט ווערן די יובילייאויסגאַבעס פֿון נוי־יאָרקער

---

* זע: — טעאַטער־ליטעראַטור אויף אידיש — „טעאַטער״ 8 און 9, בוענאָס איירעס, נאָוועמבער־דעצעמבער, 1934.

** דער דריטער באַנד „לעקסיקאָן״ ווערט געגרייט (העקטאָגראַפֿירט) צום דרוק.

*** אין קורצן וועט דערשיינען אַ וואָגיקע אַרבעט „טעאַטער״ פֿון נ. בוכוואַלד.

יידישן קונסט־טעאַטער און פֿון „אַרטעף" (1928 און 1937), „פֿינף און צוואַנציק יאָר פֿאָלקס־בינע" (1940), דאָס „רומשינסקי־בוך" (1931), דאָס זאַמלבוך „טעאַטער און קונסט" (1927), ווי אויך די גרעסערע טעאַטער־אַרבעטן אין די זאַמלביכער „אַרגענטינע" (בוענאָס איירעס, 1938), „יובל־בוך" (בוענאָס איירעס, 1940) און „אַלמאַנאַך" (פֿון אינטערנאַצ. אַרבעטער־אָרדן, 1940).

אַ קאַפּיטל פֿאַר זיך איז די יידישע טעאַטער־ליטעראַטור אין סאָוועט־רוסלאַנד. איר געאָגראַפֿישער און פּאָליטישער מהלך האָט זי אַ געוויסע צייט ווי אָפּגעזונדערט פֿון איבעריקן יידישן טעאַטער־שאַפֿן. מיט דעם איז זי אפֿשר געוואָרן איינגעצוימטער, פעדאַנטישער — דערפֿאַר אָבער גיט אין אַ ערך פֿאַרזיכטיקער און טיפֿער. זי באַהאַנדלט אויך מער אָפּגעגרענעצטע געביטן פֿון טעאַטער און טראָגט דעריבער אַ מער דאָקומענטאַרן כאַראַקטער פֿון אַ געוויסער אָפּגעשלאָסנקייט און פֿאַרגאַנצטקייט. מ. ליטוואַקאָווס „5 יאָר מעלוכישער קאַמער־טעאַטער" (1924), י. ליובאָמירסקיס „דער רעוואָלוציאָנערער טעאַטער" (1926), „מעלוכישער יידישער טעאַטער אין אוקראַאינע" (1931) און „טעאַטער־רעקאָנסטרוקציע" (1933), דאָס „טעאַטער־בוך" (אַ זאַמלונג צום פֿופֿציקיאָריקן יובילײ פֿון יידישן טעאַטער, קיעוו, 1927), ב. אָרשאַנסקיס „טעאַטער־שלאַכטן" (1931), די רעזשיסערישע אַנמערקונגען צו „שלום עליכמס איינאַקטערס" (1940, אונטער רעדאַקציע פֿון ש. מיכאָעלס) — אַפֿילו אַל. דייטשס „מאַסקעס פֿון יידישן טעאַטער" (רוסיש) זיינען זיכער אַ גרויס געווינס פֿאַר דער טעאַטער־ליטעראַטור אויף יידיש און פֿאַרמאָגן גענוג שפֿע פֿאַרן וויסנדורשטיקן טעאַטער־ליבהאָבער און פֿאַכמאַן.

קיין באַזונדערע, אָריגינעלע טעאַטער־שולן אָדער נײַע טעאַטער־ריכטונגען זײַנען דורך די אַלע אַרבעטן נישט אַנטפּלעקט געוואָרן. דאָס רוב מאַטעריאַל איז פֿון אַ ריין צופֿעליקן כאַראַקטער, געזאַמלט פֿון געלעגענהייט־אַרטיקלען, געשריבן אין פֿאַרשידענע צייטן און איבער פֿאַרשידענע טעמעס. פֿעלט זיי ס'רוב איינהייטלעכקייט און אַ סומאַרישער אויספֿיר איבער טעאַטער־שיטות, עפּאָכעס אָדער באַזונדערע טעאַטער־אינסטיטוציעס. זיי האָבן אָבער נענטער געבראַכט דעם יידישן לייענער צום טעאַטער־וויסן בכלל, אים אַרויפֿגעפֿירט אויף אַ נײַ געביט פֿון דער יידישער וויסנשאַפֿטלעכער ליטעראַטור און אים בכלל פֿאַראינטערעסירט אין ענין טעאַטער. דער געגעבענער מאַטעריאַל קאָן אויך ווערן אַ באַזע פֿאַר אַ ווײַטערדיקער ברייטער און ערנסטער טעאַטער־פֿאַרשונג אויף יידיש, בפֿרט אין דער ריכטונג פֿון אויסגעפֿינען און אויסגעשטאַלטן אַן אייגנאַרטיקן יידישן טעאַטער־סטיל.

הגם דער יידישער טעאַטער איז איינער פֿון די ייִנגסטע, ציט ער זיין טעאַטראַלן פּרימיטיוו פֿון די פֿריסטע פֿאָלקס־שפּילן. אָט דער פּרימיטיוו איז דערנאָך די יניקה פֿאַר די בראָדער פֿאָלקס־זינגער און וואַקסט אַריבער מיט זיינע פֿאַרשפּעטיקטע בליטן ווייט איבער די פֿאַרצווייגטע וואָרצלען פֿון גאָלדפֿאַדענשן טעאַטער. איצט, קומט אויס, האָבן מיר ווי איבערגעריסן דעם פֿאָדעם. אין ניט זיכערן לויף פֿון זיין אויפֿבלי און ירידה שטרויכלט דער טעאַטער אין צעטומלטער פֿאַרלוירנקייט דווקא דאָ, אין אַמעריקע — אויף אַ טעאַטער־באָדן, וועלכן מיר האָבן גערעכנט פֿאַר אַזוי פֿאַרפֿונדעוועט די אַלע יאָרן. עס וויל זיך ניט צולאָזן דעם געדאַנק, אַז די איצטיקע ירידה איז אַן אָנזאָג אויף אַ פֿולשטענדיקן צוזאַמענבראָך פֿון אַ פֿאַרלוירענער פּאָזיציע. מעגלעך, אַז מיר וועלן ווידער דאַרפֿן זיך אומקערן צום אָנהויב — אפֿשר צוריק צום שפּיל־זאַל, אַנשטאָט דעם פֿאַרשווענדערישן לוקסוס־טעאַטער; און אפֿשר אויך צוריק צום שפּילער־אַמאַטאָר, אַנשטאָט דעם רעקלאַמירטן סטאַר־סיסטעם. עפּעס וועט זיכער אָפּגעראַטעוועט ווערן. דערווייל — ניט צוגעגרייט ווי מיר זיינען, דעסאָרגאַניזירט און מעטאָדנלאָז — נויטיקן מיר זיך אין אַ קליינעם חשבון פֿון אונדזער קראַנקן טעאַטער־נפֿש, און דאָס איז אויסן צו געבן די פֿאָרליגנדע אָפּהאַנדלונג.

אין עצם אַ קאָמפּילאַציע פֿון שוין פֿריער פֿאַרעפֿנטלעכטע אַרבעטן (די וויכטיקסטע פֿון זיי, ווי אויך ציטאַטן פֿון פֿאַך־ליטעראַטור, ווערן אָנגעוויזן אין נומערירטע נאָטיץ־באַמערקונגען), איז דער מאַטעריאַל באַדייטנד געקירצט און — וואו נויטיק — אויסגעברייטערט געוואָרן לויט נייע קוואַלן.

ניו־יאָרק, יוני 1943.

פֿון פּורים־שפּיל ביז קונסט־טעאַטער

(מאַטעריאַלן צו דער געשיכטע פֿון רעזשי ביים יידישן טעאַטער)

דאָס כאַראַקטעריסטישע פֿאַרן מצב פֿון אַ טעאַטער איז זיין רעזשי. מיט דער פֿונקציע פֿון דעם — לויט אָסקאַר ווײַלד — „געבילדעטן דעספּאָט״, דעם רעזשיסער, איז דער טעאַטער ווי דורך אַ צויבער־שפּרוך פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ זעלבשטענדיקער קונסט. אויסצופֿאָרשן די אַלע גראַד־ליניקע וועגן און אָפּנויגן פֿון דער טעאַטער־קונסט און אָנצייכענען דעם זיג־זאַג פֿון איר אַנטוויקלונג, איז די אויפֿגאַבע פֿון רעזשי־געשיכטע. דאָס מוז געטון ווערן מיט באַזונדערער פֿאָרזיכטיקייט. צוליב זיין וויטאַליטעט קאָן טעאַטער קלעטערן אויף די געוואַגטסטע הויכן; ער איז אָבער אויך שטאַרק מסוגל אין זיינע אָפּנויגן צו בלאָנדזשען איבער קויטיקסטע פֿלאַכן, אָדער פֿאַרגליווערט ווערן אין גרודעס פֿון שאַבלאָן. פֿאַרשידענע סיבות קאָנען גורם זיין אַזאַ דורכרייס: קינסטלערישע אינדאָלענץ, פֿאַכמענישע אומקענטעניש, פֿרעמד־שפּראַכיקע סביבה, קאַסע־ און פּובליקום־קאָמפּראָמיסן, בפֿרט אָבער די קינסטלערישע אימפּאָטענץ פֿון דעם געגעבענעם טעאַטער־קאָלעקטיוו און זיין גייסטיקן פֿירער, דעם רעזשיסער. די גראַפֿישע רעזשי־ליניע מוז דעריבער געצויגן ווערן איבער די העכסטע און סטאַבילסטע פּונקטן, ניט אויסמיידנדיק צוגלייך די אָפּגעלעגענע זייטיקע שפּרונגען אין כאַלטורישן זומפּ.

באַזונדערס שווער איז צו פֿאַרצייכענען די געשיכטע פֿון יידישער רעזשי. די פֿונקציע פֿון איר „געבילדעטן דעספּאָט״ איז אין די ערשטע יאָרן באַשטאַנען כמעט אויסשליסלעך אין מעכאַנישן איינשטודירן די פּיעסע, און פֿלעגט זיך מערקן אין „דעספּאָטעווען״ קודם־כל הינטער און אויף דער בינע — ביי די פֿאָרשטעלונגען מער ווי ביי די פּראָבן. דער מאָדערנער באַגריף „רעזשיסער״ איז בכלל ביים יידישן טעאַטער ערשט קוים בר־מצוה געוואָרן; האָט נאָך נישט געקאָנט פֿאַרפֿיקסירט ווערן קיין אייגנאַרטיקער יידישער טעאַטער־סטיל. די מער־ווייניקער געלונגענע פֿאָר־אַרבעטן אויף

דעם געביט (אָפּהאַנדלונגען וועגן די פֿאָרם־פּרואוון ביי די סאָוועטיש־יידישע מלוכה־טעאַטערס, אין דער „הבימה", אין ניו־יאָרקער יידישן קונסט־טעאַטער און „אַרטעף"), באַציִען זיך נאָר אויף אַ געוויסן טייל פֿון יידישן טעאַטער. אין די צייט־קריטיקן געפֿינט מען זייער ווייניק ממשותדיקע אַנהאַלט־פּונקטן פֿאַר אַזאַ אַרבעט, און די קנאַפּע טעאַטער־אַרכיוון האָבן קוים אָפּגעראַטעוועט דאָס קלײנע ביסל פֿון די לעצטע טעג. רעזשי־ביכער, די הויפּט־עדות פֿאַר רעזשי־געשיכטע, זיינען כּמעט ניט בנמצא. די עטלעכע טעקסטן מיט מאָגערע „סצענעס (רעזשי)־באַמערקונקען", און נאָך מער מאָגערע אילוסטראַציעס, זיינען צעוואָרפֿן אין רשות פֿון סופֿלאָרישע בוידעמער און וועלן מסתּמא קיינמאָל דורך אַ טעאַטער־פֿאָרשער ניט אָפּגעשטויבט ווערן.[1] אַפֿילו דאָס ביסל אָפּגעהיטע גוטס איז מערסטנס אַזוי סטיללאָז, אַז מען קאָן פֿון דעם קיין אַלגעמיינע, ספּעציפֿיש־יידישע ריכטונג ניט אַרויסדרינגען.

נאָך אַ שוועריקייט שטעלט זיך אין וועג: אין דער יידישער טעאַטער־געשיכטע איז די דראַמע אַזוי פֿאַרוועבט מיט דער יידישער אָפּערעטע, אַז ס'איז כּמעט ניט מעגלעך צו ציִען אַ באַזונדערע גלייכע ליניע אין יעדן פֿון די צוויי דראַמאַטורגישע פֿאַכן. און דידאָזיקע פֿאַרפֿלאָנטערטע אַנטוויקלונג־ליניע איז — ניט געקוקט אויף איר קורצקייט — אַ היפּשלעך זיגזאַגישע. שלום עליכמס סברה (אין „דער פֿריינד"", נומ' 266, 1903), אַז „קיין זאַך איז ביי אונדז אַזוי ניט געבליבן פֿאַרפֿרוירן ווי דאָס יידישע טעאַטער, וואָס האָט אין פֿאַרלויף פֿון עטלעכע און צוואַנציק יאָר ניט אַ רוק געטאָן זיך פֿאָרויס",[2] איז ניט אינגאַנצן באַרעכטיקט. וועלכע „סטילן" און „שולן" האָט ניט דורכגעמאַכט דער יידישער טעאַטער אין זיין קורצן שפּאַן געשיכטע! פֿון די פּורים־שפּילן און ברעטל־זינגער ביז עקספּרעסיאָניסטישע עקספּערימענטן (גראַנאָווסקי); פֿון דער „אורקלאַסישער" פֿאָרם איינער אַליין אָפּצושפּילן די גאַנצע פּיעסע ביי אַ טיש מיט אָנגעצונדענע ליכט (דער אַקטיאָר מאָריס זיגלער „שפּילט־אָפּ" אַליין „גאַנץ עקדת יצחק" אויף אַ טור איבער רומעניע, און מאָריס שוואַרץ „שטעלט פֿאַר" אַליין דעם

---

[1] איינע פֿון די אינטערעסאַנטסטע זאַמלונגען פֿון יידישע טעאַטער־מאַטעריאַלן אין אַמעריקע געפֿינט זיך אין פּריוואַטן רשות פֿון דעם סופֿלער און טעאַטער־שרייבער שלום פּערלמוטער אין ניו־יאָרק (זע — זלמן זילבערצווייג: „טעאַטער־פֿיגורן", בוענאָס איירעס, 1936) און אויך ביים ליבאַוויטשער רבין.

[2] לויט כ. נאַדעל און מ. לייפּציקער — שאָלעם אַליכעם און דער יידישער טעאַטער — „סאָוועטישע ליטעראַטור", קיעוו, נ' 8, אויגוסט, 1940, ז' 109.

„דיבוק" אין פֿילאַדעלפֿיע און ווין) — ביז דעם טעאַטראַלן פּרימיטיוו פֿון
מיטלאַלטער צו פֿאַרטיילן וואָרט און זשעסט צווישן צוויי פֿאַרשידענע דורכ־
פֿירער (דער „בערקע־שמערקע"־מאָנאָלאָג ביי די „בראָדער" און ביי די
„פּוילישע": איין אַקטיאָר זיצט אויפֿן צווייטנס שויס, און בעת דער פֿאָדער־
שטער רעדט דעם טעקסט, זשעסטיקולירט דער צווייטער מיט די הענט);
פֿון שפּילן ביי אַ פֿאָסט־קאַרטלמעסיק געמאָלענעם פֿאָרהאַנג („טאַבלאָ",
„דראַפּ") מיט קוים אַן אָנדייט אויף מעבל (טיש און באַנק), מיט די קאָ־
מישסטע שטאַטיסטן־בערד — ביז אַ דריי־בינע (ניו־יאָרקער יידישער
קונסט־טעאַטער) און די עפֿעקטיוופּסטע „אויסשטאַטונג־שטיק" מיט פֿילם־
סצענעס, מיט „אמתן" רעגנוואַסער אויף דער בינע, מיט פֿון גאַס אַרויפֿ־
געשלעפּטע „אמתע יידן־טיפּן" און אײַרישע פּאָליציי־לייט (מאַקס גאַבייל);
פֿון דער טעאַטראַלישער, אַנטי־נאַטוראַליסטישער באַגלייט־מוזיק פֿאַר סענ־
טימענטאַלער רעטאָריק („שפּילן מעלאָדראַמע") אונטער אַ צעגליטן רעפֿ־
לעקטאָר קעגן דעם „מאַיעסטעטישן" גרים (ווי י. פּ. אַדלער פֿלעגט דאָס
פּראַקטיצירן) — ביז זיין היפּער־נאַטוראַליסטישן באַנוצן זיך מיט „אמת"
בלוט, בעת דער „ווילדער מענטש" קוילעט זיך; פֿון עם־הארצישע אַנאַ־
כראָניזמען (עלעקטרישע קאַנדעלאַבערס ביי „ריכאַרד דער דריטער") ביז
פּאַנאָפּטיקום־קונצן מיט היסטאָרישע פֿיגורן (טאָמאַשעווסקי, וועלכער
שפּילט די ראָל „גאָלדפֿאַדען" אין זיין אייגענער פּיעסע „דער גאָלדענער
פֿאָדעם", ליגט „פּערזענלעך" אַ קראַנץ אויף „גאָלדפֿאַדענס" אָרון); טענ־
דענץ־רעזשי (אין די סאָוועטישע טעאַטערס און ביים ניו־יאָרקער „אַר־
טעף") און „ליטעראַרישע" מאַנעריזמען (שווערע פּויזן, טונקעלע באַלייכ־
טונג און שעפּטשענדיקער טאָן — ביי „ליטעראַרישע" אויפֿפֿירונגען; געזאַנג
„הינטערן פֿאָרהאַנג" און „מאָלעריישער פּראָלאָג" — ביי „סימבאָלישע"
ספּעקטאַקלען); דער נאָרמאַל־געברויכטער „ביס" אין די געזאַנג־פּיעסן (צו־
מאָל אויך אַן „אַנקאָר" נאָך אַ „שטאַרקן" מאָנאָלאָג!) מיט זיין „ביס"־
פֿאָרהאַנג נאָכן עפֿעקטפֿולן „שלוס־בילד" — און דאָס ניט־טאָלערירן אויפֿ־
צוהייבן דעם פֿאָרהאַנג צום פֿאַרנויגן זיך נאָך איינצלנע אַקטן, כּדי „ניט
צו שטערן די אילוזיע"; די ווילדסטע אַנאַרכיע אין סצענישער דיסציפּלין
— און צוגלייך שטרענגע רעזשי־פֿאָרשריפֿטן וועגן „ניט קניפּן אַן אַק־
טריסע ביים שפּילן" (מאָריס פֿינקלס „טעאַטער־ און בינע־רעגולאַמענט");
אָן שום רעזשי־ביכער — און דאָך שקלאַפֿיש נאָכגיין דער פֿאַרהייליקטער
טראַדיציע אין מיזאַנסצענע און באַטאָנונג ווי די „גאָטזעליקע" (אַדלער,
קעסלער) פֿלעגן עס שפּילן — —

אָבער עטלעכע און זעכציק יאָר טעאַטער־געשיכטע איז פּאָרט נישט מער ווי אַ „בינע־איביקייט״. מיר געדענקען דאָך נאָך יידל טרעגער און איציקל פעקלמאַכער אין קליינעם גאַליציִשן אָדער אוקראַיִנישן שטעטל מיט זייערע יוסף־ און אַחשורוש־שפּילן. אָט ערשט נאָך האָבן מיר זיך גרימירט אין איין גאַרדעראָבע צוזאַמען מיט די ליבערטס, פּישקינדס, טאָמאַ־שעווסקיס און אַנשל שאָרס — שיר ניט מיט גאָלדפאַדען און גאָרדינען אַליין — די ווינקלשטיין־לייגער פון יידישן טעאַטער. קאָן נאָך אונדזער רעזשי־געשיכטע בליצשנעל אויפגעכאַפּט ווערן פון זכרון (וואָס איז אַמאָל אַסך פּרעציזער ווי ניט פאַכמעניש פאַרנאַטירטע היסטאָריע). געשטיצט אויף פאַראַנענע מאַטעריאַלן, דערהויפּט אָבער אויף לאַנגיאָריקער פּער־זענלעכער דערפאַרונג ביים יידישן טעאַטער (אין עסטרייך, בפרט אין גאַ־ליציע, וואו ס'האָט זיך קאָנצענטרירט דער אימיגראַציע־שטראָם פון די וואַנדערנדיקע טרופּעס פון רוסלאַנד, פּוילן, רומעניע און די גאַסטראָלן פון אַמעריקאַנער סטאַרס — דערנאָך אין דייטשלאַנד, רומעניע און שפּעטער אין נאָרד־ און זיד־אַמעריקע) — וועט אפשר געלינגען אָנצוצייכענען די מאַרקאַנטע אייגנאַרטיקייטן, וואָס זאָלן דינען ווי אַ מאַטעריאַל־צושטייער פאַרן היסטאָריקער פון יידישן טעאַטער.

שפּיל־פלעצער און טעאַטער־געביידעס

אַמאָליקע רעליגיעזע צערעמאָניעס און פאָלקסטימלעכע פייערלעכקייטן פלעגן זיך אָפּשפּילן מערסטנס אויפן שול־הויף.[3] פון דעם איז היינט, דאַכט זיך, פאַרבליבן בלויז די חופּה ביי דער שול. די פּראָפאַנע שפּילן האָבן ווייניקער פאַרטראָגן די שיין פון „פרייליכט״ — אַחוץ אום פּורים דאָס גיין אויף שטאָלצן און דער „ציגיינער מיטן בער״ און אום שמחת־תורה דער „צאן קדשים־מע״־מאַרש, וואָס פלעגן זיך אָפּשפּילן אויף די גאַסן, מאַרקן און הויפּט־פּלעצער, אויך אויף די הויפן פון רייכערע באַלעבאַטים. אַלע איבעריקע פּורים־שפּילן פלעגן ס'רוב פאָרקומען אין „סאַליע״ פון די שטאָט־נגידים אָדער אין די אַרבעט־שטיבער פון די פאַרמעגלעכערע באַלמע־לאָכעס. און כמעט אַלע האָבן זיי געטראָגן דעמזעלבן כאַראַקטער: עס האָט געקלונגען אַ האַנט־גלעקל — דאָס לאָזט זיך הערן „די פאַרשטעלטע״, יידל טרעגער מיט די בנים. ער: אין אַ קאַלירטן ציצענעם שלאָפראָק, מיט אַ געל־פלאַקסענער באָרד, אַ פּאַפּירענע קרוין אויפן קאָפּ און אַ לאַנגער שטעקן מיט

[3] צו דער פאַר־געשיכטע פון יידישן טעאַטער, זע: ד״ר יצחק שיפּער — „געשיכטע פון יידישער טעאַטער־קונסט און דראַמע״, וואַרשע, 1923—1929.

אַ „גאַלקע“ אין האַנט — „יעקב אבינו“; זיינע זין: אין קורצע קאָלירטע העמדלעך מיט פּאַפּירענע „רייפֿלעך“ אויף די קעפּ — „יוסף הצדיק“ מיט די „ברידער“. זיי זינגען דעם „אַריינפֿיר“ צום יוסף־שפּיל: „ווען מיר הייבן אָן מיט די גלעקער צו קלינגען...“ — און שוין ווערט „יוסף הצדיק“ פֿאַר־קויפֿט צו די ישמעאלים. יידל־„יעקב“ אַליין שטעלט אַוועק ביי אַ שטול די „מצבה“ פֿון פּאַפּנדעקל מיט אַן אויפֿשריפֿט „מוטער רחלס קבר“ — און „יוסף“ צעקלאָגט זיך: „מוטער, מוטער...“. אַן אַנדערער פֿון די ברידער זיצט הינטערן שטול און ענטפֿערט (אַלס „רחל“) מיט אַ קלאָג: „יוסף מיין זון...“ — די באַלעבאָסטע באַגיסט זיך מיט טרערן, די שכנישע ווייבער, וועלכע כאַפּן אַ קוק פֿון יענער זייט אָפֿענע פֿענסטער, צעכליפּן זיך יאָמערלעך.

אַזוי האָבן געשפּילט „טעאַטער“ די פּורים־שפּילער אין די שטובער פֿון מזרח־גאַליציע, אום פּורים נאָך אין די 90קער יאָרן פֿון פֿאַרגאַנגענעם יאָרהונדערט. זעלטענער פֿלעגט מען פֿאַר דעם צוועק אויסנוצן דעם שטאָ־טישן „חתונה־זאַל“.

די ערשטע פֿאָלקס־זינגער פֿון די פּראָפֿאַנע לידער־סצענעס האָבן שוין געמוזט זוכן זייער פּובליקום אין די וויינקעלערס און שענקן, צומאָל אויך — וואַנדערנדיק — אין די דאָרפֿישע קרעטשמעס. ביי אַ גרעסערער צאָל באַזוכער פֿלעגט דאָ קומען אין באַטראַכט אַ שטאָל, אַ שייער, אַ שפּייכ־לער. דעמאָלט פֿלעגט מען ביים „אויבן אָן“ אויפֿשטעלן אַ פּראָוויזאָריש בינעלע (ברעטער אויף פֿעסער), אַרומהענגען מיט לײַלעכער אָדער קאָ־לירטע טישטעכער, אימפּראָוויזירן זיך־געלעגנהייטן „פֿאַר די געסט“, בעת די „גאַרדעראָבע“ פֿאַר די אַקטיאָרן פֿלעגט שוין אויסקומען צוזאַמען מיט די פֿערד אָדער בהמות.

ווען די פֿאָלקס־זינגער איז ענג געוואָרן אין די וויינקעלערס און שענקען, האָבן זיי אַריבערגעטראָגן זייערע שפּילן אין די „גאָרטנס“ (דער „יאַשע האַנט־גאָרטן“ פֿון די „בראָדער“ אין לעמבערג, עדעלהאָפֿערס גאָרטן פֿאַר די „פֿאָלנישע“ אין ווין, ענלעכע גאָרטנס אין רומעניע). צווישןביימער האָט מען פֿון ברעטער אויפֿגעקלאַפּט אַ פּערמאַנענט בינעלע — אַמאָל מיט, און אַמאָל אָן אַ פֿאָרהאַנג. ביי דער זייט פֿון דער בינע איז געזעסן דער „אָרקעסטער“ (אַ צימבל מיט אַ פֿידעלע, אַמאָל אויך אַ פּייקל און אַ קלאַר־נעט, זעלטן אַ פּיאַנע). דאָס פּובליקום פֿלעגט זיך אויסזעצן אַרום די טישלעך אין די אַלייען — לויט פֿרייען אויסוואַל. דער איינטריט־אָפּצאָל (ס'רוב געזאַמלט פֿון די אַרטיסטן אַליין, כמעט נאָך יעדן „נומער“) איז

געוועז „נאָך באַליבן" און האָט באַטראָפֿן פֿון צוויי „גרייצער" (איין גרייצער געבן וואָלט געמיינט אַ פּחיתת הכּבוד פֿאַר ביידע צדדים) ביז גאַנצע פֿינפֿער און צענער גולדן. ערשט מיטן איינפֿירן אַ באַשטימטן איינטריט־פּרייז איז דער גאָרטן איינגעטיילט געוואָרן אין ערשטן, צווייטן און אַמאָל אויך דריטן „פּלאַץ".

בעת דער פֿאָרשטעלונג האָט מען סערווירט מאכלים און משקה; האָט דעריבער געלוינט דעם אייגנטימער אָפּצוגעבן זיין גאָרטן צו די אַקטיאָרן אין אַרענדע פֿאַר גאָר ביליק, אַמאָל אויך אומזיסט אָדער גאָר זיי צוצאָלן. צוליב דערזעלבער סיבה האָט אויך גאָלדפֿאַדען דערעפֿנט זיין ערשטן טעאַטער אין „פּאָמול וועררדע"־גאָרטן אין יאַסי. אָבער אויך נאָך פֿיל שפּעטער האָט דאָס יידישע טעאַטער גערן זיך פֿאַרקליבן אין ענלעכע גאָרטנס (אַקסעלראַדס גאָרטן אין טשערנאָוויץ, גימפּלס אין לעמבערג, די באַרימטע טעאַטער־גאָרטנס אין יאַסי און בוקאַרעסט), אין וועלכע עס פֿלעגן אויסגעבויט ווערן אַ האַלבוועגס צוועקמעסיקע בינע און אַפֿילו אַמפֿיטעאַטער־מעסיקע זיץ־געלעגנהייטן. אויך דאָ פֿלעגט אין די אַנט־ראַקטן סערווירט ווערן משקה און צובייס.

* *
*

שוין „אין 1873 איז צום ערשטן מאָל... געגעבן געוואָרן אויף אַן אמתער בינע („קאַרוזאָס זאַל") מיט אמתע דעקאָראַציעס און קאָסטיומען אַ יידישער קאָנצערט... געזונגען פֿון גראָדנער [ישראל] מיט אַ כאָר פֿון זעקס מענער פֿון דער אָדעסער גרויסער שול".[4] אויך גאָלדפֿאַדען האָט שפּעטער אַריבערגעפֿירט זיין טרופּע אין אַ גרויס טעאַטער אין באָטאָשאַן. אָבער אַנדערע טרופּעס, וואָס האָבן געשפּילט אין זיין צייט (נפֿתּלי גאָלד־פֿאַדען, מאָגולעסקאָ און לאַטיינער, ווי אויך שפּעטערע סטאַבילע און וואַנ־דערנדיקע טרופּעס), פֿלעגן דאָס רוב באַנוצן פֿאַר זייערע פֿאָרשטעלונגען דעם זאַל פֿון די שטאָטישע פֿייער־לעשער, דעם יידישן האַנטווערקער־זאַל, אַמאָל אויך דאָס אָרטיקע נאַציאָנאַל־הויז (אין מערב־גאַליציע דעם „סאָקול־זאַל", אין לעמבערג דעם אוקראַינישן „דאָם נאַראָדני", אין טשערנאָוויץ דאָס דייטשע „לערער־הויז"). נאָר זעלטן (ביי גאַסטשפּילן) פֿלעגט געלינ־גען צו נעמען צייטווייליק אַ גרויס שטאָטיש טעאַטער.

---

[4] ראובן וויסמאַן — ווי אַלט איז דאָס יידישע טעאַטער? — „אידיש טעאַטער", ניו־יאָרק, 1923.

נאָך זעלטענער האָט אַ יידישע טרופּע זיך דערשלאָגן צו באַזיצן אַן אייגענעם טעאַטער־בנין. די עטלעכע געציילטע טעאַטער־געביידעס (די „זשיגניצע” אין בוקאַרעסט, גימפּלס טעאַטער־זאַל אין לעמבערג, דער „פּאַוויליאָן” אין לאָנדאָן, דאָס קאַמינסקי־טעאַטער און „צענטראַל” אין וואַרשע, דאָס „גרויסע טעאַטער” אין לאָדזש) זיינען ס׳רוב געווען איינגעאָרדענט אויף אַ פּרימיטיוון אופֿן און היפּשלעך פֿאַרנאַכלעסיקט. זיי האָבן אָבער פֿאָרט שוין געטראָגן דעם כאַראַקטער פֿון אַ טעאַטער. (לויט ד״ר י. שיפּער, האָט די שטאָט טאַרנע — „די באָבע פֿון דער יידישער טעאַטער־היים אין גאַליציע” — שוין אַפֿילו אין 1880 פֿאַרמאָגט אַ ספּעציעלע יידישע טעאַטער־געביידע.* אָבער גלייכצייטיק האָט אויך עקזיסטירט דער פֿריערדיקער טיפּ פֿון „טעאַטער־רעסטאָראַנט”, וואו דער עולם איז געזעסן ביי טישלעך און בעת דער פֿאָרשטעלונג זיך געלאַבט מיט משקה און מאכלים (דער „סטעפֿאַניע”־זאַל אין ווין, די האָטעל־זאַלן אין פּראָג און ביעליץ־ביאַלאַ, אין די קור־ערטער מאַריענבאַד, קאַרלסבאַד און פֿראַנצענסבאַד, וואו נאָך אין 1913 פֿלעגט מען לאָזן דעם פֿאָרהאַנג אויף אַזאַ אופֿן: ווען אַלע אַקטיאָרן, וועלכע פֿלעגן אויך אַליין שטעלן די „דעקאָראַציע”, זיינען געווען פֿאַרנומען אויף דער בינע, פֿלעגט פֿאַר דעם „שלוס־נומער” דער איינציקער מוזיקאַנט, אַ פּיאַניסט, אין פֿראָנט פֿון פּובליקום נעמען דאָס פֿאָרהאַנג־שטריקל אין מויל אַריין, און — געענדיקט דעם פֿינאַל, האָט ער געעפֿנט דאָס מויל און דער פֿאָרהאַנג איז געפֿאַלן).

* *
*

פֿאַרהעלטנישמעסיק פֿרי טרעפֿן מיר אַ יידישע טעאַטער־טעטיקייט אין אַמעריקע — „ווען אַ מאָלער פֿון עסעקס סטריט [אין ניו־יאָרק] האָט נאָך מיט אַ 25 יאָר פֿאַר טאָמאַשעווסקין” געפּרוווט געבן יידישע פֿאָרשטעלונגען.[5] דאָס איז געווען אַרום 1857, ווען די יידישע קולטור־באַוועגונג אין אַמעריקע איז נאָך געווען פֿאַר מתן תורה. דאָ האָט זיך מסתמא געהאַנדלט וועגן אַ געזעלשאַפֿטלעכן אָוונט (אַ „קאָנצערט”), אָדער אַ פּורים־שפּיל. אָבער אינגאַנצן פֿינף יאָר נאָך דער גרינדונג פֿונעם גאָלדפֿאַדען־טעאַטער,

---

* לויט נייע קוואַלן (אָנגעוויזן פֿון ל. דושמאַן, זלמן רייזען און י. צינבערג אין „ליטעראַרישע בלעטער” נו׳ 13, 16 און 19, וואַרשע, 1928) האָט מען אין וואַרשע אַפֿילו שוין אין 1868 געשפּילט יידיש טעאַטער אין אַן אייגענער טעאַטער־געביידע.

[5] ב. גאָרין: „געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער”, באַנד צוויי, ז׳ 7.

אַרום 1881 (לויט באָריס טאָמאַשעווסקי: ערשט אין יולי 1882), ווערט „מיט אַכט בילעטן דריטע קלאַס" אַריבערגעבראַכט אַ טרופּע פון לאָנדאָן, וועלכע גיט די ערשטע יידישע פאָרשטעלונג — „אַראַנזשירט פון איזראַעל באַרסקי" — אין דעם ניו־יאָרקער „בויערי גאַרדן".[6]

געשפּילט האָט מען דאָרט גאָלדפאַדענס „שמענדריק", מיטן יונגן גאָלובאָק אין דער טיטל־ראָל.[7] אָבער די פאָרשטייער פון יידישן אימיגראַנטן־קאָמיטעט האָבן זיך אָנגענומען גאָטס קריוודע און געפּרואווט שטערן די ערשטע פּראָפעסיאָנעלע יידישע פאָרשטעלונג מיט דער וואָרנונג — ווי יוסף באָראַנדעס דערציילט — אַז „די אָנגעזעענע וויכטיגע יודען אין ניו־יאָרק ווערדען ניכט ערלויבען, דאָס מאָן זי צו שפּאָט אונד שאַנדע מאַכט מיט איינעם טעאַטער וואָ די שוישפּילער זיך מיט דעם אַבשויליכען זשאַרגאָן באַנוצען". נאָר אַדאַנק דער ווירדיקער עקשנות פון די דעמאָלטיקע אַקטיאָרן איז די פאָרשטעלונג פאָרגעקומען.

אַ גינסטיקער באָדן פאַרן יידישן טעאַטער איז נאָך פון פריער צוגע־גרייט געוואָרן דורך די יידישע אימיגראַנטן. בעת די לאַנגע אַרבעט־שעהן אין סוועט־שאָפּ פלעגן זיי אויסהילכן זייער בענקשאַפט און האָפענונג דורך היימישע פאָלקס־ און אַרבעטער־לידער. געווען צווישן זיי אַ היפּשע צאָל, וועלכע האָבן שוין געזען אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג נאָך אין דער אַלטער היים; אויך אַזעלכע, וואָס האָבן שוין אַליין געפּרואווט געבן אַמאַ־טאָרן־פאָרשטעלונגען, כּדי צו שאַפן פאָנדן פאַר זייערע אָרגאַניזאַציעס (ווי די „עם־עולם"־גרופּע). זיי האָבן מיט גרויס חשק זיך צוגעכאַפּט צו די ערשטע פאָרשטעלונגען, באַשאַפנדיק אַזוי אַרום די מעגלעכקייט פאַר אַ פאַרהעלטנישמעסיק שנעלער אַנטוויקלונג פון יידישן טעאַטער.

פאַרשטייט זיך, אַז ביי די אָרעמע פאַרהעלטנישן האָט דאָס יידישע טעאַטער ניט געקאָנט אויפבויען פאַר זיך קיין אייגענע היים און געמוזט זיך באַנוצן מיט פאַרשידענע „האָלס" און אַנדערע שפּיל־פּלעצער. אָבער אַרום 1886 עקזיסטירט שוין אַ קאָנקורענץ צווישן יידישע טרופּעס אין ווינדזאָר־, אָריענטאַל־ און פּילינגס־טעאַטער (דאָס „רומעניע אָפּערע־הויז"); אין

[6] ב. וויינשטיין — די ערשטע יאָרן פון יידישן טעאַטער אין אַדעס און אין ניו־יאָרק — „אַרכיוו פון אידישן טעאַטער און דראַמע", ערשטער באַנד, זז' 250 און 251; זע אויך: „לעקסיקאָן פון יידישן טעאַטער", צווייטער באַנד, זז' 804־807.

[7] אויספירלעך וועגן רעפּערטואַר און ווייטערע דאַטעס, זע: „לעקסיקאָן פון יידישן טעאַטער", ערשטער באַנד, ניו־יאָרק, 1931; צווייטער באַנד, וואַרשע, 1934.

1887 שפּילט מען שוין אין פּוילס־טעאַטער, שפּעטער אויך אין פּיפּלס־, סטאַר־ און אין אַנדערע טעאַטערס.

ביסלעכווייז דערפֿילט דאָס יידישע טעאַטער באַדן אונטער די פֿיס און נעמט שוין אויסבויען (אָדער אויפֿקויפֿן) אייגענע בנינים. אַזוי עפֿנט אַרום 1890 היינע־חיימאָוויטש דאָס טאַליאַ־טעאַטער (שפּעטער גערופֿן „קאַליש־טעאַטער") און אין 1903 ווערט ספּעציעל אויפֿגעבויט דאָס גרענד־טעאַטער (וואו עס האָבן געשפּילט סאָפֿי קאַרפּ, בערל בערנשטיין, מאָריס פֿינקל, יאָזעף לאַטיינער, יעקב פּ. אַדלער א. אַ.). אין סעזאָן 1908־09 ווערט אויך דאָס לאָנדאָן־טעאַטער פֿאַרוואַנדלט אין אַ סטאַביל ליפּצין־טעאַטער (וועלכעס מאַקס געביל רופֿט שפּעטער „געבילס פֿאָלקס־טעאַטער"); עס ווערט דערנאָך אויסגעבויט דאָס קאָמעדי־טעאַטער און דאָס „קעסלער סעקאָנד עוועניו־טעאַטער", און אין 1912 דאָס נעשאָנאַל־טעאַטער. גלייכ־צייטיק ווערט געשפּילט יידישער וואָדעוויל אין אַ גרויסער צאָל „מיוזיק האָלס", און אין אומצאָליקע אַנדערע לאָקאַלן ווערן געגעבן אַמאַטאָרן־פֿאָרשטעלונגען.

גרעסערע יידישע טעאַטערס האָבן זיך געעפֿנט אויך אין „גרעיטער ניו־יאָרק": ליריק־, ליבערטי־ און האָפּקינסאָן־טעאַטערס אין ברוקלין, לענאָקס־טעאַטער אין האַרלעם, פּראָספּעקט־טעאַטער אין בראָנקס א. אַ.

די „פּראָספּעריטי"־צייט נאָך דער ערשטער וועלט־מלחמה האָט גע־בראַכט דעם יידישן טעאַטער דריי פּרעכטיקע אייגענע בנינים: דאָס פּאַרק־וועי־טעאַטער אין ברוקלין, דאָס פּאָבליק־טעאַטער אויף סעקאָנד־עוועניו (ביידע פֿאַר אָפּערעטעס) און דאָס „יידישע קונסט־טעאַטער" (שפּעטער גערופֿן „פֿאָלקס־טעאַטער").

באַזונדערס דאַרפֿן דערמאָנט ווערן די אַמאָליקע היימען פֿאַרן בע־סערן יידישן טעאַטער: דאָס גאַרדן־טעאַטער („דאָס נייע יידישע טעאַטער"), דאָס אירווינג פּלעיס־טעאַטער („יידישער קונסט־טעאַטער") און די צוויי קליינע טעאַטערס „בראָנקס אַרט" (וואו ס'האָבן געשפּילט „אונזער טעאַ־טער", רודאָלף שילדקרויט, „די ווילנער" און מאַרק שווידס טעאַטער) און דאָס 48טע סטריט־טעאַטער (וואו דער „אַרטעף" האָט אָנגעהויבן זיינע פֿאָרשטעלונגען).

אין משך פֿון די לעצטע יאָרן געפֿינען זיך אין ניו־יאָרק פֿון 6 ביז 8 (אַמאָל אויך 10) יידישע טעאַטערס, קלענערע און גרעסערע, מיט אַרום 10,000 זיץ־פּלעצער.

* * *

ניו־יאָרק איז דער צענטער פֿון אַמעריקאַנער טעאַטער — פֿון יידישן ווי פֿון ענגלישן. דער אויפֿבלי ווי די ירידה פֿון ניו־יאָרקער טעאַטער האָט דעריבער שטענדיק אַ פּאָזיטיווע אָדער נעגאַטיווע ווירקונג אויף דער אַמעריקאַנער פּראָווינץ, וועלכע איז אַגב קיינמאָל ניט געווען קיין לייכט פֿעלד פֿאַר טעאַטער. ביז 1792 למשל איז אין באָסטאָן בכלל געווען פֿאַר־באָטן צו שפּילן טעאַטער, און אין שיקאַגאָ ווערט ערשט אין 1847 דערעפֿנט אַ לייטישער טעאַטער־בנין. איז טאַקע צו באַוואונדערן, וואָס די יונגע יידישע אימיגראַציע אין שיקאַגאָ פֿאַרמאָגט שוין אין 1883 אַ דילעטאַנטן־גרופּע און אין 1884 די „באָריס טאָמאַשעווסקי און לעאָן גאָלובאָקס טעאַטער־געזעלשאַפֿט". שיקאַגאָ איז, ווייזט אויס, בכלל געווען אין יענער צייט דער עיר מקלט פֿאַר יידישע אַקטיאָרן. אין 1887 שפּילט שוין דאָרט (אין מעדיסאָן סטריט טעאַטער) יעקב פּ. אַדלער מיט זיין טרופּע (גוצקאָווס „אוריאל אַקאָסטאַ" און גאָלדפֿאַדענס „דאָקטאָר אַלמאַסאַדאַ"), און צוליב אַ שטרייק פֿון די אַקטיאָרן עפֿנט ער דאָרט אַפֿילו אַ צווייט (קאָנקורענץ) טעאַטער. אין זעלבן יאָר טרעפֿן מיר טאָמאַשעווסקין מיט אַ טרופּע שפּילן אין „קאָנקאָרדיאַ האָל" אין באַלטימאָר, און באַלד דערנאָך שפּילט ער גאָלדפֿאַדענס „ביידע קוני לעמעלס" אין באָסטאָן און שפּעטער אין פֿילאַ־דעלפֿיע. עס נעמט ניט לאַנג און עס הויבן־אָן שפּילן יידישע טרופּעס (וואַנדערנדיקע אָדער סטאַבילע) אין דעטראָיט, נוואַרק, פּיטסבורג, טשעלסי (מאַס.), מינעאַפּאָליס און סט. פּאָול, סאַן פֿראַנציסקאָ און לאָס אַנדזשעלעס, אין אַטלאַנטיק סיטי און וואַשינגטאָן. אין פֿילאַדעלפֿיע, קליוולאַנד און שיקאַגאָ זיינען אַפֿילו אָפֿט געשטאַנען אויפֿאַמאָל צוויי און דריי יידישע טעאַטערס.

צו דער פּראָווינץ ווערט אין אַמעריקאַנער טעאַטער־פֿאַך אויך צוגע־רעכנט קאַנאַדע, וואו מען האָט געשפּילט יידיש טעאַטער אין טאָראָנטאָ און מאָנטרעאָל (ביז נישט לאַנג צוריק מיט אייגענע סטאַבילע יידישע טעאַטערס), און אַפֿילו אין וויניפּעג (וועלכע האָט שוין אויך פֿאַרמאָגט אַ סטאַביל יידיש טעאַטער). זעלטענער שפּילן יידישע טרופּעס אין מעקסיקאָ.

די „קינסטלערישע יניקה" האָט די פּראָווינץ, פֿאַרשטייט זיך, געצויגן פֿון ניו־יאָרק — אין שוישפּילער־מאַטעריאַל ווי אין רעפּערטואַר. גע־ווינלעך האָבן אויף דער פּראָווינץ געשפּילט צווייט־ און דריט־קלאַסיקע כוחות, פֿאַר וועלכע ס'איז שווער געווען צו קריגן אַן אַנגאַזשמענט אין אַ ניו־יאָרקער טעאַטער. דערפֿאַר איז די פּראָווינץ ס'רוב געווען געבענטשט מיט

יונגע אַקטיאָרן, וועלכע האָבן, לויט אַ יניאָן־געזעץ, געמוזט קודם שפּילן דריי סעזאָנען אויף דער פּראָווינץ, איידער זיי האָבן געמעגט אָננעמען אַן אַנגאַזשמענט אין ניו־יאָרק. בעת די זומער־חדשים פלעגן די באַרימטסטע ניו־יאָרקער סטאַרס אַרויספאָרן גאַסטראָלירן (מיט אייגענע אָדער מיט לאָקאַלע טרופּעס) און אַזוי אַרום באַקענט די פּראָווינץ מיט זייער אויס־געוויילטן רעפּערטואַר. האָט טאַקע (אַרום די צוואַנציקער יאָרן) דער יידישער טעאַטער אויף דער פּראָווינץ געבליט — דער פילאַדעלפיער „אַרטש סטריט טעאַטער" פלעגט אַ לאַנגע צייט זיך קאָנען מעסטן מיט אַן ערשט־קלאַסיקן טעאַטער אין ניו־יאָרק.

שפּעטער אָבער זיינען פאָרגעקומען גרויסע ענדערונגען. די הויפּט־שוועריקייט אויף דער פּראָווינץ איז געלעגן אין רעפּערטואַר. ס'איז פאַר־שטענדלעך, אַז אין אַ פּראָווינץ־שטאָט קאָן אַ פּיעסע ניט גיין אַזאַ לאַנגע צייט ווי אין ניו־יאָרק — דער רעפּערטואַר מוז זיך בייטן וואָס אָפטער. זיינען די פּראָווינץ־טעאַטערס געווען געצוואונגען צו שטעלן יעדע פּיעסע, וואָס איז געקומען אין האַנט, בפרט אַז די דערפאָלגרייכע פּיעסן זיינען פאַרהאַלטן געוואָרן פון די סטאַרס אין ניו־יאָרק, ביז זיי וועלן אַרויספאָרן גאַסטראָלירן. דאָס, צוזאַמען מיט די אַרויפגעשרויפטע הוצאות און דער פאַרערגערטער עקאָנאָמישער לאַגע, האָט איינגעשרומפּן דעם טעאַטער אויף דער פּראָווינץ. פון די אַמאָליקע 20 יידישע פּראָווינץ־טעאַטערס זיינען היינט פאַרבליבן קוים 3־4. אַפילו אין אַ שטאָט ווי פילאַדעלפיע געפינט זיך ניט קיין איין יידיש טעאַטער.

* *
*

אַביסל אַנדערש איז געגאַנגען די אַנטוויקלונג פון יידישן טעאַטער אין דרום־אַמעריקע. לויט דעם טעאַטער־אימפּרעסאַר יצחק נוגער, זאָל (דורך אַ גרופּע שניידער־אַרבעטער) אין בוענאָס־איירעס „שוין אומגעפער אין 1886טן אָדער 1888טן יאָר געווען זיין אַ פּרואוו פון שפּילן יידיש טעאַטער".[8] אָבער ערשט אין 1901 ווערט אין טעאַטער „דאַריאָ" געשפּילט „קוני לעמל, אָדער ציוויליזאַציאָן און פאַנאַטיזמוס... פון דעם באַרימטן

[8] ט. ביילין — צו דער געשיכטע פונעם יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע — אין אַל־מאַנאַך „אַרגענטינע — פופציק יאָר יידישער ישוב", בוענאָס איירעס, 1938, זז' 88־118. זע אויך: שמואל ראָזשאַנסקי — דאָס אידישע געדרוקטע וואָרט און טעאַטער אין אַרגענטינע — „יובל־בוך", בוענאָס איירעס, 1940, זז' 329־418.

יידישן פּאָעט א. גאָלדפֿאַדען", מיט דער באַטייליקונג פֿון די צוויי פּראָ־פֿעסיאָנעלע שוישפּילער ס. פֿינקעל און אַ. בלאַנק — מיט אַ כאָר פֿון „35 פּערזאָן און 20 מוזיקער". די אַנדערע באַטייליקטע זיינען געווען ליב־האָבער. אין זעלבן יאָר קומט פֿאָר אין בוענאָס־איירעס אַ בענעפֿיס־פֿאָרשטעלונג פֿאַרן בית־עולם פֿון די „טמאים", ביי וועלכער מ'שפּילט גאָלדפֿאַדענס „שולמית" — שוין מיט „אַ כאָר פֿון 50 פּערזאָן, אַ באַלעט פֿון 16 טענצערינס און אַן אָרקעסטער פֿון 25 מוזיקער". אָט די „טמאים" זיינען עס געוואָרן די הויפּט־פּאַטריאָטן פֿון יידישן טעאַטער. זיי ברענגען אַראָפּ אין 1902 אַ יידישע טרופּע (קאָרל גוטענטאַג און באָריס אויערבאַך מיט זייערע פֿרויען, פֿרוי אַקסעלראַד א"אַנד), וואָס שפּילט אויך „שולמית". אָבער דאָ אַנטשטייט „אַ ריס צווישן די שוישפּילער, פֿון וועלכע די איינע האָבן געצויגן צו די טמאים און די אַנדערע האָבן געוואָלט זיין פֿריי אין זייער פּראָפֿעסיע, ניט אָפּהענגיק פֿון קיינעם". בלייבט איין טייל פֿון זיי אין בוענאָס־איירעס, בעת דער רעשט לאָזט זיך וואַנדערן איבער דער אַר־גענטינער פּראָווינץ.

אַ סטאַבילע טרופּע אין בוענאָס־איירעס טרעפֿן מיר ערשט אין 1906 — די „דייטש־אידישע געזעלשאַפֿט" — וועלכע שפּילט שוין גאָרדינס „מירעלע אפֿרת" און זאָגט אָן אויפֿן אַפֿיש דעם פּובליקום: „...עס גיבט נאָר איין וואַהרער אידישער טעאַטער, וואו אַנשטענדיגע פֿאַמיליעס קענען סיך אונטערהאַלטען און גוט אַמיזירען אָהנע אין ריזיקע צו זיין באַליי־דיגט צו ווערן". אָט דער ריס צווישן די „חברה־לייט" (טמאים) און „ווי־טישע" (אַנשטענדיקע) ווערט שפּעטער דערפֿירט צו אַן עפֿנטלעכן קאַמף (איין מאָל אין 1908, און דאָס צווייטע מאָל אין לויף פֿון 1925 ביז 1927), מיט אויפֿשריפֿטן איבערן טעאַטער „פֿאַר טמאים דער אַריינגאַנג פֿאַר־באָטן" — ביז די טמאים זיינען פֿאַקטיש דערווייטערט געוואָרן פֿון דאָר־טיקן יידישן טעאַטער.

געשפּילט האָט מען בלויז איניקע פֿאָרשטעלונגען אין וואָך (לויט ז. זילבערצווייג, האָט ערשט באָריס טאָמאַשעווסקי איינגעפֿירט, אין 1924, צו שפּילן אין וואָכנטעג). דער רעפּערטואַר איז געווען אַ געמיש־טער: פֿון גאָלדפֿאַדען, גאָרדין און שעקספּיר (זיגמונד פֿיינמאַן אַלס „אָטעלאָ") ביז לאַטיינער און זאָלאָטאַרעפֿסקי.

אין 1910 שפּילן ווידער אין בוענאָס־איירעס צוויי טרופּעס (פֿיינמאַן, מאַלווינאַ לאָבעל, מאָשקאָוויטש, סאַמועל גאָלדענבורג, שפּעטער אַברהם טייטעלבוים): מאָשקאָוויטש שפּילט בעסערע פּיעסן (גאָרדין, סטרינד־

בערג, דיומא), און גאָלדענבורג קאָנקורירט מיט אָפּערעטעס און מע־לאָדראַמעס.

דער מנהג צו ברענגען גאַסט־שוישפּילער פֿון אייראָפּע און צפֿון־אַמעריקע (פּראַקטיצירט אַ לאַנגע צייט דורכן אימפּרעסאַר און שוישפּי־לער קאַרל גוטענטאַג) האָט אַ באַזונדערס שעדלעכע ווירקונג אין די מלחמה־יאָרן (בפֿרט אין 1917־18), ווען ס'איז שווער געווען צו אימפּאָר־טירן נייע גאַסטראָליאָרן. די האַלב איינגעזעסענע נאָרד־אַמעריקאַנער סטאַרס (אויערבאַך און באַראַץ) שטעלן אַזעלכע שווערע באַדינגונגען, אַז מען דערקלערט קעגן זיי אַ שטרייק און עס קומט צו שטרייק־ברע־כעריי. „כּמעט פֿון יאָר צו יאָר — שרייבט וועגן יענער צייט ט. ביילין — האָבן זיך געענדערט און פֿאַרענדערט די געשטאַלטונגען אינם יידישן טעאַטער: די צוזאַמענשטעלן פֿון די טרופּעס און זייערע פֿירער האָבן קיינמאָל ניט געטראָגן קיין סטאַבילן כאַראַקטער".

מיט דער גרינדונג פֿון דעם געזעלשאַפֿטלעכן „פֿאָלקס־טעאַטער" (אַרום 1926, אונטער דער אָנפֿירונג פֿון רודאָלף זאַסלאַווסקי, וועלכער האָט מיט אַ געקליבענעם אַנסאַמבל געשפּילט בלויז בעסערן רעפּערטואַר) שטעלט זיך איין דער סטאַבילער פּעריאָד פֿון יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע. אין 1927 שפּילן שוין אין בוענאָס איירעס צוויי סטאַבילע טרופּעס (אין „אַמבו"־און „עקסעלסיאָר"־טעאַטער), און עס הויבט זיך אָן דער גרויסער „אימ־פּאָרט" פֿון צפֿון־אַמעריקאַנער סטאַרס. ניטאָ כּמעט קיין איין באַדיי־טנדער אַקטיאָר אָדער אַקטריסע, וואָס זאָל ניט האָבן דאָרט גאַסטראָלירט. דאָס איז געוואָרן די ברכה און די קללה פֿאַרן אַרגענטינער טעאַטער: פֿון איין זייט ווערט דער דאָרטיקער אויסגעצייכנטער און ענטוזיאַסטישער טעאַטער־עולם באַקענט מיט די ס'רוב בעסערע שוישפּילער פֿון דער יידי־שער בינע און מיט זייער נייעם רעפּערטואַר. דאָס ווירקט אויך פּראָפֿעסיאָ־נעל־דערציעריש אויפֿן לאָקאַלן שוישפּילער־קאָלעקטיוו. פֿון דער אַנדערער זייט אָבער איז דאָס אַ גרויסע שטערונג אין דער אַנטוויקלונג פֿון אַ זעלב־שטענדיקן, אומאָפּהענגיקן יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע, ווייל קיין די־רעקציע וועט ניט וואַגן צו עפֿענען אַ טעאַטער אָן אַ גאַסטראָלירנדיקן סטאַר*.

---

* דער פּרואוו פֿון אַ „חברים־טרופּע" אין בוענאָס איירעס (אין 1942) צו שפּילן אָן טסאַר־גאַסטראָליאָרן איז געווען אַ טיילווייזער דערפֿאָלג און באַוויזן, אַז עס זיינען יאָ פֿאַראַן מעגלעכקייטן פֿאַר אַ זעלבשטענדיקן יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע.

די אַנשטרענגונג פֿון דאָרטיקן אַקטיאָר איז נאָך אויף אַזוי פֿיל גרעסער, וואָס צוליב דעם גאַסטראָל־סיסטעם מוז אָפּט יעדע צווייטע וואָך (אויב ניט נאָך פֿריער) אויפֿגעשטעלט ווערן אַ נייע פּיעסע. אָבער ניט געקוקט אויף די אומגינסטיקע באַדינגונגען האָבן זיך אַנטוויקלט אין אַרגענטינע אייניקע גאַנץ פֿעיִקע לאָקאַלע שוישפּילער־כּוחות, פֿון וועלכע אַ טייל זיינען אַפֿילו אַריבער צום שפּאַנישן טעאַטער אין אַרגענטינע (ווי די באַרימטע שוועסטער בערטאַ און פּאַולינאַ זינגערמאַן — איצט צוויי פֿון די באַדייטנדיקסטע שוישפּילערינס אין דער שפּאַנישער טעאַטער־וועלט).

צוליב דער שווערער לאַגע אין דער פּראָפֿעסיע איז דער גרעסטער טייל טעאַטערס אַנגעפֿירט פֿון „חברים־טרופּעס". זיי זיינען אָרגאַניזירט אין דעם מוסטערהאַפֿטן „אַקטיאָרן־פֿאַריין" (רעאָרגאַניזירט אין 1932 פֿון דעם אַמאָליקן „אידישן אַקטיאָרן־פֿאַריין אין אַרגענטינע") מיט זיין פֿיינער ביבליאָטעק, פּערמאַנענטער טעאַטער־אויסשטעלונג און אַרכיוו אין אַן אייגענעם בנין, מיט אַ פֿאַרזיכערונגס־פֿאָנד און אַן אייגענעם פֿאַך־זשורנאַל („טעאַטער", ניט פּעריאָדיש) און דער עיקר — אונטער אַ געניטער לייטונג.

אין בוענאָס איירעס האָבן לעצטנס געשפּילט 3 ביז 4 יידישע טעאַטערס (צווישן זיי דער „איפֿט" — אַ ניט פּראָפֿעסיאָנעלע אַרבעטער־גרופּע, וואָס גייט אויף די וועגן פֿון „אַרטעף"). דאָס מיינט אין דורכשניט איין טעאַטער אויף יעדע 40 ביז 50 טויזנט יידן (בעת ניו־יאָרק שטעלט מיט זיך פֿאָר אַ טעריטאָריע מיט קוים איין טעאַטער אויף וואָסערע 200.000 יידן). אַמאָל פֿלעגן אויך די בוענאָס איירעסער טרופּעס אַרויספֿאָרן (ס'רוב נאָכן סעזאָן, וועלכער האַלט־אָן פֿון פּסח ביז נאָך סוכּות) איבער די געציילטע שטעט פֿון דער יידישער פּראָווינץ (ראָזאַריאָ, קאָרדאָוואָ, סאַנטאַ פֿע, לאַ [illegible]טאַ), בפֿרט איבער דעם צענדליק גרעסערע יידישע קאָלאָניעס.

דיזעלבע סטאַר־גאַסטראָליאָרן שפּילן אויך (אויף דער דורכרייזע) אין מאָנטעווידעאָ, אורוגוואַי (וועלכע האָט ס'רוב אַן אייגענע סטאַבילע טרופּע און שפּילט אַ גרויסן טייל פֿון סעזאָן אָן גאַסטראָליאָרן) און אין ריאָ דע זשאַניירא און סאַאָ פּאָולאָ, בראַזיל (אַמאָל אַפֿילו אין טשילי), וואו דער יידישער טעאַטער געפֿינט זיך נאָך אין די וויקעלעך.

שפּיל־טעקסטן — רעפּערטואַר

די ערשטע שפּיל־טעקסטן זיינען געווען אַ מין תּורה שבעל־פּה: די פּורים־שפּילער פֿלעגן זיי „איבערנעמען פֿון זכּרון" און די „בראָדער" פֿלעגן אויף דעמזעלביקן אופֿן „איינזינגען" זייערע פֿאָלקסטימלעכע לידער.

אַפּילו זייער „קאָמעדיע“ (אַ באַצייכענונג פֿאַר אַלע מינים דראַמאַטיזירטע סצענעס) איז זעלטן ווען געשפּילט געוואָרן פֿון אַ געדרוקטן אָדער געשרי־בענעם טעקסט. אַט דער אופֿן פֿון צוזאַמענשטעלן רעפּערטואַר איז נאָך שווערער געוואָרן צוליב דער גרויסער צאָל האַלב־אַנאַלפֿאַבעטן, וועלכע זיינען ניט אימשטאַנד געווען צו קאָפּירן די טעקסטן. דאָס האָט דערפֿירט צו אַן אומבאַשרענקטער אימפּראָוויזאַציע־מעגלעכקייט און „צו־דיכטונג“. ס'איז געבנוג געווען אַזאַ בינטל „זינגער“ איבערצוגעבן „וואָס עס טוט זיך דאָרט“ (דעם אינהאַלט פֿון אַ סצענע), און זיי האָבן שוין — לויטן מוסטער פֿון קאָמעדיאַ דעל אַרטע — אימפּראָוויזירט מאָנאָלאָגן און דיאַלאָגן.

אַזוי האָט אויך אָנגעהויבן אַברהם גאָלדפֿאַדען. ערשט שפּעטער (אָפּ־געזען פֿון געציילטע אַמאַטאָרן־פֿאָרשטעלונגען, ביי וועלכע מען האָט אויך פֿריער זיך באַנוצט מיט פֿאַראַנענע טעקסטן) האָט גאָלדפֿאַדען איינגעפֿירט אַ פּרעציזן רעפּערטואַר מיט אַ געוויסער טעקסט־טרייהייט. אָבער קליינע פּראָווינץ־טרופּעס אין זיין צייט פֿלעגן בגנבה קאָפּירן זיינע טעקסטן און זיי, האַלב פֿאַרקריפּלט, אָפּגעשפּילט אין די קליינע שטעטלעך. ניט זעלטן פֿלעגט אַזאַ טעקסט (שפּעטער אויך פֿון אַנדערע פּיעסן־שרייבער) אָפּגעדרוקט ווערן אין אַ פֿאַרגרייזטער אויפֿלאַגע, וועלכע דער מחבר אַליין האָט ניט געקאָנט דערקענען.

צו אַ באַזונדערן מין אימפּראָוויזאַציע געהערט דאָס „האַלטן אַ סצענע“: דער דיאַלאָג (אָדער מאָנאָלאָג) ווערט אַזוי לאַנג צעצויגן דורך „אַרבל־פּראַזע“ (אימפּראָוויזאַציע), ביז די צווייטע סצענע (אין פֿאַל פֿון אַ „פֿאַרוואַנד־לונג“) איז טעכניש פֿאַרטיק, אָדער ביז דער פֿאַרשפּעטיקטער אַקטיאָר איז גרייט פֿאַר זיין אויפֿטריט. דאָס ווערט נאָך היינט פּראַקטיצירט. אין קעגנזאַץ צו דעם האָט אַרויסגעוויזן אַ פּעדאַנטישע פּינקטלעכקייט די „הירשביין־טרו־פּע“, וועלכע האָט זעלטן געענדערט אַ שורה אין די שפּיל־טעקסטן פֿון הירשביין, אַש, שלום עליכם, פּינסקי א. אַ.

* *
*

דאָס קאָפּירן טעקסטן האָט אַנטוויקלט אַ גרויסן „עקספּאָרט און אימפּאָרט“ פֿון פּיעסן, בפֿרט פֿון אַמעריקע, וואו צוגלייך מיטן גאָלדפֿאַדען־רעפּערטואַר („שמענדריק“, די „כּשוף־מאַכערין“, שפּעטער „בר כּוכבא“ א. אַ.) האָט מען שוין געשפּילט די ערשטע פּיעסן פֿון שמר־שייקעוויטש („דער בעל תּשובה“, „דער אידישער פּריץ“). דאָס אָפּטערע שפּילן רופֿט באַלד אַרויס אַ מאַנגל אין רעפּערטואַר, און אַמעריקע ווערט דער מאַרק

פֿון דער יידישער פּיעסע. מיטן אָנקומען פֿון אַ נייער פּראָפֿעסיאָנעלער טרופּע (1884), וועלכע ברענגט מיט זיך איר אייגענעם פּיעסן־שרייבער, יאָזעף לאַטיינער, ווערן נאָך אין זעלבן יאָר אויפֿגעפֿירט לאַטיינערס מוזיקאַלישע פּיעסן „אסתר און המן" און „יוסף און זיינע ברידער". לאַטיי־נער איז אויך געווען דער ערשטער (מיט זיינע צוויי פּיעסן „די עמיג־ראַציאָן נאָך אַמעריקע" און „די געהיימניסע פֿון ניו־יאָרק", 5־1884) צו פֿאַרקירעווען דעם יידישן רעפּערטואַר אויף אַמעריקאַנער טעמעס.

אַן אמתער קאָנקורענץ־„האַרי־אָפּ" אין פֿאַבריצירן פּיעסן הויבט זיך ערשט אָן, ווען מאָגולעסקאָ ברענגט אַראָפּ אַ נייע טרופּע פֿון איראָפּע (1886 — מיט דוד קעסלער, לעאָן בלאַנק, בינע אַבראַמאָוויטש, פֿיינמאַן, פֿינקעל) און פּראָפּ. הורוויץ ווערט זייער פּיעסן־ליפֿעראַנט (מיט „טיסא עסלער", „שלמה המלך" א. אַ.). אַפֿילו דאָס אַריבערקומען פֿון אַברהם גאָלדפֿאַדען (1887) ענדערט ניט די לאַגע: נאָך אַ סכסוך מיט די איינגע־זעסענע אַקטיאָרן (צוליב וועלכן עס ברעכט־אויס אַ שטרייק), אָרגאַניזירט גאָלדפֿאַדען קעגן זיי אַ נייע טרופּע און פֿירט־אויף אין רומעניע אָפּערע־הויז „אין גיהנום און גן עדן", שפּעטער מיט דילעטאַנטן „די צויבער־טראָמפּעטע". אָבער ביידע פּיעסן פֿאַלן דורך. נאָך צוויי יאָר פֿאָרט גאָלד־פֿאַדען צוריק קיין איראָפּע, און דער יידישער רעפּערטואַר בלייבט ווידער אין די הענט פֿון לאַטיינער און הורוויץ.

ווי אַן עפּיגאָן פֿון זיי ביידע דאַרף באַטראַכט ווערן מ. זייפֿערט, וועלכער דעבוטירט אין 1890 מיט „די צוויי גרינהאָרנס" און „מרים החשמונאית" — פּיעסן אויפֿן שטייגער פֿון די אַמעריקאַניש־ענגלישע מעלאָדראַמעס מיט געזאַנג, וואָס האָבן דעמאָלט באַהערשט די בינע און געטראָגן מיט זיך דעם גאַנצן ביי־טעם פֿון אַ „בורלעסק־שאָו". צוגלייך „באַאַרבעט" ער אויך דעם קלאַסישן רעפּערטואַר: שילערס „רויבער", „דאָן קאַרלאָס" און „מאַריאַ סטואַרט" (וועלכע ער באַטיטלט „קרוינפּרינץ רודאָלף, אָדער די אידן אין עסטרייך"), „טוראַנדאָט" (אונטערן נאָמען „ר' מאיר בעל הנס, אָדער די מלכּה פֿון צעזאַריאַ"), שעקספּירס „האַמלעט" א.אַ. דערדאָזיקער „קלאַסישער רעפּערטואַר" („באַאַרבעט" אויך פֿון אנדערע) איז געווען, פֿאַרשטייט זיך, אַ פֿאַרקריפּלונג סיי אין דער פֿאַריידישונג, סיי אין שפּיל און אויפֿפֿירונג. באַזונדערס וואַנדאַליסטיש האָט מען „באַאַרבעט" שעקספּירן, וועלכן מען האָט ניט נאָר אָנגעהאָנגען האַמעטנע פּראָזע, נאָר אָפּט זיך דערלויבט אַריינצופֿירן אייגענעם „הומאָר" און קאָאַקנדיקע מאָ־נאָלאָגן, ניט זעלטן אויך גאַנצע געזאַנג־אַנסאַמבלען. (אין אַן ענלעכער באַאַרבעטונג האָט שפּעטער רודאָלף שילדקרויט געשפּילט דעם „קויפֿמאַן

פֿון ווענעדיג״; בלויז די ראָל שײַלאָק איז איבערזעצט געוואָרן לויטן דייטשן טעקסט). אייניקע פֿון די אויפֿפֿירונגען האָבן אַפֿילו געהאַט גרויסן דערפֿאָלג ביים עולם, בפֿרט „האַמלעט״, „שײַלאָק״, „ראָמעאָ און דזשוליעט״ און „אָטעלאָ״. בערטאַ קאַליש האָט אויך געפּרואווט שפּילן דעם סאַראַ בערנאַר־רעפּערטואַר, אָבער אָן דערפֿאָלג.

און דאָ איז אונטערגעקומען אַ פּערזענלעכקייט, וואָס האָט דעם ייִדישן רעפּערטואַר געגעבן אַ גאַנץ נייע ווענדונג — יעקב גאָרדין. צופֿעליק אַרײַנגעצויגן אין קרייז פֿון ייִדישן טעאַטער באַלד ביי זיין אָנקומען אין אַמעריקע (1891), האָט ער נאָך אין זעלבן יאָר אויפֿגעפֿירט זיין ערשטע פּיעסע „סיביריאָ״. גאָרדין האָט אַ סך געדאַרפֿט קעמפֿן מיטן דעמאָלטדיקן ייִדישן אַקטיאָר (בפֿרט מיט די סטאַרס), ביז ער האָט אים איינגעבראָכן אין זיין „עברי״ און אָפּגעריייניקט די ייִדישע בינע פֿון פֿאַיאַצעריי. ניט ווייניק האָט ער אויך געהאַט אויסצושטיין פֿון דער ייִדישער פּרעסע (בפֿרט פֿון „פֿאָרווערטס״) און פֿון די באַלעבאַטים פֿון די טעאַטערס, וועלכע האָבן ביים אויסקלייבן אַ פּיעסע געהאַט בלויז דעם איינציקן אויסקוק: דורכן פֿענסטערל פֿון דער קאַסע (טאָמאַשעווסקי למשל הערט־אויף שפּילן „דע־מענטיאַ אַמעריקאַנאַ״, ווייל זיינע בילעטן־קויפֿער — ריעל־עסטייטניקעס — קאָנען ניט פֿאַרליידן גאָרדינס שאַרפֿע קריטיק אויף ריעל־עסטייט־שווינדל). אָבער דער ברייטער ייִדישער טעאַטער־גייער דערפֿילט אין גאָרדינס פּיעסן עפּעס נייעס, וואָס איז אים צום האַרצן. יעקב פּ. אַדלער (וועלכער איז ניט געווען קיין זינגער) האָט זיך גערן אָנגעכאַפּט אָן גאָרדינס דראַמעס; צוליב ביזנעס־קאָנקורענץ זיינען אויך אַנדערע מענע־דזשערס געווען געצוואונגען צו שטעלן אַ גאָרדין־פּיעסע — און אַזוי גייט גאָרדין פֿון איין דערפֿאָלג צום צווייטן. אין די 18 יאָר פֿון זיין טעאַטער־טעטיקייט (ער איז געשטאָרבן דעם 10טן יוני 1909) גיט ער דער ייִדישער בינע אַרום 40 איינאַקטערס און גאַנצע פּיעסן, פֿון וועלכע „מירעלע אפֿרת״, „די יתומה״, „גאָט, מענטש און טייוול״, „דער אומבאַקאַנטער״, „אלישע בן אבויה״, „דער מטורף״, „קרייצער סאָנאַטע״, „די שחיטה״ האָבן אַ באַזונדערן דערפֿאָלג. אָבער גאָרדינס „גרויסער היסטאָרישער פֿאַרדינסט ליגט... ניט אין דער קונסט פֿון זיינע פּיעסן, נאָר אין די אויפֿטוואונגען פֿון זיינע פּיעסן... ער האָט געשאַפֿן ראָלן... געבראַכט די אינטעליגענץ אין ייִדישן טעאַטער און צו דערזעלבער צייט שטאַרקער צוגעבונדן צום טעאַטער די מאַסן. ער האָט געווירקט אויף די אַקטיאָרן, די מערסטע פֿון וועלכע האָבן זיך פֿריער באַציִגן צום טעאַטער ווי צום ווינשענק... צו באַטראַכטן דאָס טעאַטער פֿאַר אַן אינסטיטוציע, וואָס האָט צו דערפֿילן

אַ גרויסע מיסיע... דאָס יידישע טעאַטער איז צוגערוקט געוואָרן אויף הונדערטער מיילן נענטער צו קונסט ווי עס איז געשטאַנען פריער".[9] מיט רעכט אפשר ווערט יענער פעריאָד באַצייכנט ווי די „גאָלדענע עפּאָכע" פון יידישן טעאַטער.

לעאָן קאָברין (טיילוויז אויך ז. ליבין) באַמיט זיך צו גיין אין גאָרדינס דרכים און דערגרייכט אַפילו אַ היפּשן דערפאָלג. אָבער אַנשל און משה שאָרס „אַ מענטש זאָל מען זיין" (8־1907 — אפשר די בעסטע פון דעם מין יידישע אָפּערעטן), לאַטיינערס „דאָס אידישע האַרץ" (1908) און זייפערט־טאָמאַשעווסקיס „דאָס פינטעלע איד" (1909) זיינען גובר די גאָרדין־שול, און דאָס איז געווען — ווי ב. גאָרין דריקט זיך אויס — „אַ רבנן־קדיש נאָך דער בעסערער דראַמע". לאַטיינער און זאָלאָטאַרעפסקי (דער טאַלאַנטירטסטער פון די אַלע מעלאָדראַמע־שרייבער) באַהערשן דעמאָלט די יידישע בינע, וועלכע ווערט נאָך באַשרענקט צוליב דער איינגעצוימטער פעסטונג פון סטאַריזם: קיין טעאַטער האָט ניט אויפגעפירט קיין פיעסע, אויב דער סטאַר האָט ניט געהאַט אין איר די הויפּטראָל מיט אַ „סימפּאַטישן" כאַראַקטער. האָט מען גענומען שרייבן „סטאַר־פיעסן". אַזוי אַרום האָט דער טעאַטער פאַרלוירן זיין רעפּערטואַר און אָנגעהויבן בלענדן מיט סטאַר־ראָלן. אין 1913—1912 פּרוואווט נאָך אַפילו דער יונגער טעאַטער־אונטערנעמער מינץ (אַ ברודער פון מייקל מינץ) צו שפּילן בעסערן רעפּערטואַר (מיט רודאָלף שילדקרויט, יעקב בן־עמי און סעראַ אַדלער) — אָבער „אין דער יידישער טעאַטער־וועלט האָבן די שונדשטיקער פאַרנומען די בינע און דאָס האַרץ פון די טעאַטער־באַלעבאַטים. ניט געקוקט אויף דעם, וואָס יעקב גאָרדינס דראַמעס האָט מען גאַנץ געשמאַק געשפּילט, איז אָבער געווען דאָס שונדישע געזינדל, וואָס האָט מיט אַ גליקלעכן שמייכל אויפן פנים געגעבן צו פאַרשטיין, אַז דעם עולם־גולם דאַרף מען געבן דאָס, וואָס ער וויל".[10]

אַ מאָדנע דערשיינונג אין פּרט פון רעפּערטואַר שטעלט מיט זיך פאָר דער מלחמה־פעריאָד (1914 — 1918). דער יידישער, ווי דער ענגלישער טעאַטער צעוואַקסט זיך פינאַנציעל, און מיט דערזעלבער לייכטקייט ווי עס פליסט אַריין דער דאָלאַר אין טעאַטער, ווערט ער (מיט צענפאַכיקע פּראָפיטן, פאַרשטייט זיך) פאַרשווענדט אויף ביליקע „אויסשטאַטונג־שאָוס"

[9] ז. קאָרנבליטה — יאַקאָב פּ. אַדלער, דער אַקטיאָר און דער מענטש — „צוקונפט", ניו־יאָרק, יוני, 1926.

[10] פּרץ הירשביין — אַז מען זוכט ניט, געפינט מען ניט — „דער טאָג", 27 יוני 1942.

— מוזיקאַלישע מעלאָדראַמעס און קאָמעדיעס. טאָמאַשעווסקי־רומשינסקיס „דאָס צעבראָכענע פֿידעלע" ווערט דעמאָלט — „צום ערשטן מאָל אויף דער יידישער בינע" — געשטעלט מיט אַ באַלעט און אָרקעסטער פֿון 24 מוזיקער. מיט אַמעריקעס אַריינטרעטן אין מלחמה באַקומט נאָך דער רע־פּערטואַר אַ באַזונדערן שטריך פֿון פּאַטריאָטיזם (משה ריכטערס „מלחמה קרבנות", ראַקאָוו־מילערס „יידישע מלחמה־כּלות", סיימאָן וואולפֿס „מל־חמה", זאָלאָטאַרעפֿסקיס „דער אַמעריקאַנער פּריזיוו", „מלחמה־כּלות", „יתומים פֿון דער וועלט" און „קינדער קומט אַהיים", אַנשל שאָרס „נאָך דער מלחמה"). עס האָבן אויך ניט געפֿעלט קיין פּיעסן פֿון נאַציאָנאַליס־טישן שניט (זאָלאָטאַרעפֿסקיס „דער יידישער מאַרטירער אין אַמעריקע", טאָמאַשעווסקיס „דאָס תּורהלע") און פּיעסן פֿון „געמישטן מין" (פֿון אַנשל און משה שאָר, קאָרנבליט, לאַטיינער, באַדער, באַטוויניק, ה. קאָן, געביל, י. קאָונער, און דערהויפּט פֿון וויליאַם סיגעל און ה. קאַלמאַנאָוויטש, וועלכע זיינען שוין פֿאַרבליבן די הויפּט־צושטעלער פֿון פּיעסן פֿאַר די מערסטע יידישע טעאַטערס).

צוגלייך האָט מען אין יענער צייט געשפּילט (ס'רוב אין טאָמאַשעווס־קיס טעאַטער) אויך בעסערן רעפּערטואַר (פֿון אַבֿרהם שאָמער, ז. ליבין, שלום אַש), בפֿרט פּיעסן פֿון נאַציאָנאַליסטיש־פּאַטריאָטישן כאַראַקטער (אַרנשטיינס „דער לעצטער משיח" און „אַ יידישע טאָכטער", דימאָווס „אייביקער וואַנדערער", „שמע ישראל", „די מלחמה", „די וועלט אין פֿלאַמען", „די דערוואַכונג פֿון אַ פֿאָלק", „ירושלים", קאָברינס „ישראלס האָפֿנונג", „צוריק צו זיין פֿאָלק") און איבערזעצונגען פֿון סטרינדבערג און אַרציבאַשעוו.

* *
*

נאָך דער מלחמה האָט דער יידישער טעאַטער אָנגענומען אַ נייע ווענדונג . פֿאַרשידענע סיבות האָבן עס גורם געווען. פֿאַר אַלע אומגליקן און דחקות, וואָס מלחמות האָבן געבראַכט אויף דער מענטשהייט, האָט די געשיכטע געקענט נאָר איין טרייסט: אַ מין „ראַסן־פֿאַרשמעלצונג". בעתן צוזאַמענשטויס פֿון פֿיינטלעכע שווערדן בעגעגענען זיך אויך גע־מיטער פֿון פֿאַרשידענע שטאַמען — פֿלעגט אויפֿגיין אויף די מיט בלוט אָנגעטרונקענע פֿעלדער דער נייער גייסט פֿון פֿאַרברידערטע, געלייטערטע נאַציעס. די רוימישע לעגיאָנען האָבן, אַחוץ טויט און פֿאַרניכטונג, אויך מיטגעבראַכט געזעצע און אָרגאַניזאַציע. אין נאַפּאָלעאָנס זיגמאַרש פֿון פֿאַר 1812 האָט שוין געקלונגען די רעוואָלוציע פֿון 1848. אַזוי האָט די ערשטע

וועלט־מלחמה אַקעגנגעשטעלט גערמאַנישע גרינדלעכקייט קעגן סלאַווישער נשמה־טיפֿקייט, ראָמאַנישע טרוימעריי קעגן אַנגלאָ־סאַקסישער פּראַקטישקייט. דאָ האָט אַ וועלט מיט פֿעלקער זיך געטיילט ניט נאָר מיט ערדדישער ירושה און מאַטעריעלן זאַקרויב, נאָר אויך מיט גייסטיקע אוצרות: באַלד נאָך דער מלחמה ווערט בערלין דער הויפּטצענטער פֿאַר דעם רוסיש־עמיגראַנטישן ביכער־פֿאַרלאַג, מאָסקווע ווערט דער עיר־מקלט פֿון באַפֿרייערישן וואָרט; דייטשע זינגערס, שוישפּילער און רעזשיסערן פֿולן־אָן די טעאַטערס פֿון דער וועלט; איטאַליענישע און שפּאַנישע דראַמאַטיקער באַהערשן די בינע פֿון אַלע קאָנטינענטן.

אַ אויסבייט פֿון גייסטיקע ווערטן, אַ קולטורעלע פֿאַרברידערונג.

דאָס האָט געמוזט האָבן אַ ווירקונג אויך אויפֿן יידישן קולטור־לעבן. די מלחמה און די רעוואָלוציעס אין אייראָפּע האָבן רעוואָלוציאָניזירט דעם גייסט פֿון דער יידישער קולטור — אַ נייער שטראָם האָט עלעקטריזירט די גייסטיקע כּוחות פֿון יידישן שאַפֿן און קודם כּל משפּיע געווען די רעפֿאָרם פֿון דער יידישער בינע. נאָך בעת דער מלחמה (1916) גרינדעט זיך די „ווילנער טרופּע", וועלכע באַזעצט זיך שפּעטער אין וואַרשע („עליזעאום טעאַטער") און שפּילט (אונטער דער לייטונג פֿון מ. קאָוואַלסקי און ל. קאַדיסאָן) אַ רעפּערטואַר פֿון הירשביין, אַש, פּינסקי, אַרנשטיין, גאָרדין, קאָברין. נאָך דער אויפֿפֿירונג פֿון אַנסקיס „דיבוק" (1920 — רעזשי: דוד הערמאַן) מאַכן זיי אַ גרויסן טורנע איבער גאַליציע, עסטרייך, דייטשלאַנד, האָלאַנד, בעלגיע, פֿראַנקרייך און ענגלאַנד, ביז אַ טייל פֿון דער טרופּע פֿאָרט (1923) קיין רומעניע און דער אַנדערער טייל שפּעטער (רעאָרגאַניזירט) קיין אַמעריקע. די „רומענישע ווילנער" קומען דערנאָך ווידער קיין וואַרשע און שפּילן (1927—1930) יעקב פּרעגערס „דער נסיון" (רעזשי: דוד הערמאַן), דימאָווס „דער זינגער פֿון זיין טרויער" (בעאַרבעטונג און רעזשי: יעקב שטערנבערג), אַשס „קידוש השם" (1928 — רעזשי: ד"ר מ. ווייכערט) און פּרצס „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק" (רעזשי: דוד הערמאַן). „קיין אויסגעשפּראָכענעם, טיף־אייגענעם כאַראַקטער האָט די טרופּע נישט געהאַט... בכלל אָבער דאַרף מען אונטערשטרייכן די געוואַלדיגע קולטורעלע און קינסטלערישע פֿאַרדינסטן, וואָס די „ווילנער טרופּע" האָט געהאַט פֿאַר דעם יידישן טעאַטער אין פּוילן".[11]

[11] נחמן מייזיל — צוואַנציק יאָר יידיש טעאַטער אין פּוילן — „פֿון נאָענטן עבר", וואַרשע, 1937, ערשטער יאָרגאַנג, ז' 159.

אויך אַנדערע טרופּעס אין פּוילן שטעלן זיך דעמאָלט קינסטלערישע אויפגאַבעס און שפּילן בעסערן רעפּערטואַר. זיגמונט טורקאָוו און אידאַ קאַמינסקי (שפּעטער די אָנפירערין פון דעם יידיש־סאָוועטישן מלוכה־טעאַטער אין לעמבערג) פירן־אויף (22־1921) מיט אַ געקליבענעם אַנסאַמבל אין וואַרשעווער „צענטראַל"־טעאַטער אַשס „מאָטקע גנב", מאָליערס „דער קאַרגער", אַנדרעיעווס „זיבן געהאָנגענע" און גאָגאָלס „רעוויזאָר". אין זעלבן טעאַטער שפּילן אויך (25־1924) בעסערן רעפּערטואַר מ. ליפּ־מאַן און אַברהם מאָרעווסקי. אין 1926 גרינדעט זיך דער „וויקט" (וואַר־שעווער יידישער קונסט־טעאַטער — לייטונג: זיגמונט טורקאָוו), וועלכער פירט־אויף גאָלדפאַדענס „לא תחמוד", י. פּאַטס „אין גאָלדן לאַנד", פּינסקיס „דער אוצר" און אייניקע איבערזעצונגען אין קאַמינסקי־טעאַטער, וואו עס שפּילט אויך שפּעטער (1935) די „מאָריס שוואַרץ קונסט־טרופּע". אַ באַזונדערס ווערטפולע טעאַטער־טעטיקייט האָט אָנגעפירט (זייט 1933 די סטודיע „יונג טעאַטער" אונטער דער לייטונג פון ד"ר מ. ווייכערט (מ. בראַנדט).

צו יענער צייט בליט זיך אויך פונאַנדער די יידישע קליינקונסט־בינע. אין 1925 ווערט געגרינדעט אין וואַרשע דער „אַזאַזעל" (רעזשי: דוד הערמאַן), שפּעטער דער רעווי־טעאַטער „סמבטיון" (אין „סקאַלאַ"־טעאַטער — רעזשי: יצחק נאָזשיק) און „די יידישע באַנדע", און אין לאָדזש דער „אַראַראַט" (אָנפירונג: משה בראָדערזאָן).

באַלד נאָך דער רעוואָלוציע (1918) ווערט אין דעמאָלדיקן פּעטראָגראַד געגרינדעט (דורך מענדל עלקין, אַלעקסאַנדער גראַנאָווסקי, אַ. ווייטער און ש. ניגער) אַ יידישע טעאַטער־סטודיע, וועלכע איז דערנאָך (1920) — צוזאַמען מיט דער מאָסקווער סטודיע — עטאַבלירט געוואָרן ווי דער „מלו־כהשער יידישער קאַמער־טעאַטער", שפּעטער באַקאַנט א"נ „מימ"ט" (מאָס־קווער יידישער מלוכה־טעאַטער) „גאָסעקט" און „גאָסעט".[12] דער רעפּער־טואַר פון טעאַטער (אונטער דער אָנפירונג פון אַ. גראַנאָווסקי) איז באַ־שטאַנען פון אַ. ווייטערס „פּאַרטאַג", אַשס „גאָט פון נקמה", שלום עליכמס „אַגענטן", „דער פאַרשטערטער פסח" (מאָנאָלאָג), „מזל טוב", „ס'אַ ליגן", „200,000", „דער גט" און „לופט־מענטש" (נאָך שלום עליכם פון י. דאָב־רושין), גאָלדפאַדענס „די כשוף־מאַכערין" און „דאָס צענטע געבאָט", מענדעלעס „מסעות בנימין השלישי", פּרצס „ביינאַכט אויפן אַלטן מאַרק",

[12] זע: — 25 יאָר סאָוועטיש־יידישער טעאַטער — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, נאָוועמבער־דעצעמבער, 1942.

גוצקאָווס „אוריאל אַקאָסטאַ", זשול ראָמענס „טרואַדעק" א"א. פֿון סאָוו־
עטיש־יידישע פּיעסן ווערן אין דעם פּעריאָד אויפֿגעפֿירט גראַנאָווסקי־
דאַברושין־אויסלענדערס „די דריי פּינטעלעך ייד" (1924), אַ. וועוויאָרקעס
„137 קינדער־היימען" (1926) און ליפע רעזניקס „אויפֿשטאַנד" (1927).

אין די ערשטע צען יאָר האָט דער טעאַטער דער עיקר זיך קאָנ־
צענטרירט אויף אויסצוהאַמערן די אייגענע כוחות, אויסצוגעפֿינען אַן איי־
גענע בינע־פֿאָרם און צו דערהייבן און אידעאָלאָגיש איבערצואַרבעטן די
געירשנטע טעאַטער־טראַדיציע. מיט אַ. גראַנאָווסקיס אויפֿפֿירונגען פֿון
„בייַנאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק", „מסעות בנימין השלישי", „200,000", „די
כשוף־מאַכערין" און „דאָס צענטע געבאָט" האָט „דער מאָסקווער יידישער
מלוכה־טעאַטער איבערגערוקט די אידעאָלאָגישע ווייזערס אין זיין ירושה־
רעפּערטואַר פֿון נאַציאָנאַלן אויפֿן סאָציאַלן".[13] מיט אַ טייל פֿון אָט דעם
רעפּערטואַר גאַסטראָלירט דער מימ"ט אין דער סאָוועטישער פּראָווינץ
און מאַכט (1928) זיין גרויסן, דערפֿאָלגרייכן טורנע איבער אייראָפּע.

אין זיין צווייטן פּעריאָד (אַרום 1929־30 — נאָכן קורצן „אינטער
רעגנום" צוליב גראַנאָווסקיס פֿאַרלאָזן דעם טעאַטער) גייט דער מימ"ט
פֿאַמעלעך אַריבער אויפֿן מער רעאַלן וועג, און עס נעמען זיך שוין באַ־
ווייזן אויף זיין בינע מער אָריגינעלע יידיש־סאָוועטישע פּיעסן: י. דאָב־
רושינס „דער גערייכט גייט", ה. אָרלאַנדס „הרעבליעס", פּרץ מאַרקישס
„ניט געדייגעט", מ. דאַניעלס „פֿיר טעג" („יוליס"), דאַברושין־נוסינאָווס
„ספּעץ", אַ. קושניראָווס „הירש לעקערט", דוד בערגעלסאָנס „דער טויבער"
און „מידת הדין". אין אַ נייער פֿאַזע פֿון שאַפֿן טרעט־אַריין דער מימ"ט,
ווען מיכאָעלס נעמט־איבער די קינסטלערישע לייטונג. מיט די אויפֿ־
פֿירונגען פֿון שעקספּירס „קעניג ליר", ש. האַלקינס „שולמית" און "בר
כוכבא", שלום עליכמס „טוביה דער מילכיקער" (אין דאַברושין־אויסלענ־
דערס בעאַרבעטונג), מאַרקישס „משפחה אָוואַדיס" א"א האָט דער מימ"ט
„דערהויבן דעם גאַנצן קאָלעקטיוו פֿון טעאַטער צו אַ נאָך קיינמאָל ביז
איצט ניט דערגרייכטער הייך".[14] אָנווענדנדיק דעם מעטאָד פֿון זיינע אַלע
יאָרן קינסטלערישע דערפֿאַרונג, איז איצט דער מימ"ט אַרויס אין זיין
גאַנצן שאַפֿערישן פֿאַרנעם פֿון סאָציאַליסטישן רעאַליזם און זיך דערוואָרבן

[13] אַ. כאַשין — דער שעפֿערישער וועג פֿונעם מאָסקווער יידישן מלוכה־טעאַטער —
„סאָוועטיש" 2, מאָסקווע, 1935, ז' 351.

[14] י. נוסינאָוו — דער טעאַטער פֿון סאָציאַליסטישן יידישן פֿאָלקס־שאַפֿן — „סאָווע־
טיש" 9—10, מאָסקווע, 1939, ז' 462.

די ברייטסטע אָנערקענונג אין דער יידישער ווי ניט־יידישער טעאַטער־וועלט.[15]

לויטן מוסטער פֿון מימ״ט האָבן אָנגעפֿירט זייער קינסטלערישע טעטיקייט די יידישע מלוכה־טעאַטערס איבער דער סאָוועטישער פּראָווינץ (מינסק, קיִעוו, אָדעס, כאַרקאָוו, לעמבערג א. אַ.). פֿון אַ באַזונדערן באַ־דייט (ווי פֿאַר אַ נאַציאָנאַל־אויטאָנאָמער מינדערהייט) איז דער יידישער מלוכה־טעאַטער אין בירא־ בידזשאַן (געגרינדעט אין 1934), וועלכער איז באַזירט „אויף דעם הויפּט־פּרינציפּ, אַז דער טעאַטער שטייט אין צענטער פֿון דער קולטורעלער בויאונג פֿון דער יידישער אויטאָנאָמער געגנט, אַז ער ווערט דער פֿאָנען־טרעגער פֿון דער קולטור פֿון דער יידי־שער סאָוועטישער מלוכהשאַפֿט״.[16]

סימנים פֿון יידישער טעאַטער־אויפֿלעבונג באַווייזן זיך דעמאָלט אויך אין רומעניע, טיילווייז אין טשעכאָסלאָוואַקיע און אונגאַרן, בפֿרט אָבער אין ריגע (אַ געוויסע צייט אונטער דער לייטונג פֿון אליהו שטיין) און אין ווילנע, וואו עס ווערט געגרינדעט (1918 — 1919) „די פֿרייע יידישע פֿאָלקס־בינע״ (קינסטלערישע לייטונג: יעקב מעסטל, שפּעטער יצחק דייטש).[17]

יעדעס לאַנד, יעדעס קולטור־ווינקל טראָגט־צו זיין חלק.

נאָך אַמעריקע, האָט זיך געדאַכט, וועט בלייבן הינטערשטעליק. וואָרעם אַחוץ איר טעכנישן פּראָגרעס און פֿינאַנציעלן שוואונג, האָט אײ־ראָפּע ביז קנאַפּ נאָך דער מלחמה זייער ווייניק געפֿילט דעם אַמעריקאַ־נער איינפֿלוס אויפֿן אַלגעמיינעם קולטור־איבערקערעניש. דער דאָלאַר־גייסט האָט אַריבערטראַנספּאָרטירט דעם אַמעריקאַנישן „פֿאַיט״ און נע־גערשן דזשעז — אָבער איז דאָס אַלץ, וואָס אַמעריקע האָט געקאָנט געבן? געאָרג בראַנדעס האָט שוין פֿאָרויסגעזאָגט, אַז אויף די חורבות פֿון דעם רואינירטן אייראָפּע וועט אויפֿבליִען אַ נייע, אַן אַמעריקאַנער קולטור. נאָך דער מלחמה ווייזט אַמעריקע באמת סימנים פֿון אַן אייגנאַרטיקער אַנטוויקלונג אויך אין ליטעראַריש־קינסטלערישן לעבן, בפֿרט אויפֿן גע־ביט פֿון טעאַטער.[18] די עקספּערימענטאַלע גרופּעס „נעיבאָרהוט פּלעיערס״

---

[15] זע ביבליאָגראַפֿיע: „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער״, באַנד צוויי, זז׳ 1231־1239.

[16] מ. גאָלדבלאַט — דער בירעבידזשאַנער יידישער מלוכה־טעאַטער — „פֿאָרפּאָסט״, 2—4, בירעבידזשאַן, 1937.

[17] זע: — די בעסטע אַקטיאָרן, אָבער קיין טעאַטער — „פֿאָרווערטס״, 24 דעצ. 1920.

[18] זע: Edith J. R. Isaacs: “Theatre”, Boston, 1927.

(געגרינדעט נאָך אין 1915), די „פּראָווינסטאון־פּלעיערס" (1918) [19] און „וואַשינגטאָן סקווער־פּלעיערס" (1919 — דערנאָך פֿאַרוואַנדלט אין „גילד־טעאַטער") איבן־אויס אַ שטאַרקן איינפֿלוס אויפֿן קאָמערציעלן טעאַטער. נאָך מער באַווירקן שפּעטער דעם אַמעריקאַנער טעאַטער די גאַסטשפּילן פֿון מאָסקווער קינסטלערישן טעאַטער און דאַנטשענקאָס סטודיע, דער ריינהאַרדט־אַנסאַמבל און די קליינקונסט־טרופּעס „שאָו־סורי" און „דער בלויער פֿויגל".

אויך די יידישע בינע איז פֿאַרכאַפּט געוואָרן פֿון נייעם שטראָם — הגם דאָס איז ניט אָנגעקומען אַזוי איינפֿאַך. דער יידישער טעאַטער האָט ניט געהאַט הינטער זיך קיין מעצענאַטן און ניט קיין ברייטע יידישע אינ־טעליגענץ. געבויט און אויסגעהאַלטן פֿון פּשוטן עולם (דער יידישער טעאַטער איז, נעבן דער יידישער פּרעסע, אפֿשר די איינציקע יידישע קולטור־אינסטיטוציע אין אַמעריקע, וואָס האַלט זיך אויף אייגענע כּוחות), איז דער כאַראַקטער פֿון טעאַטער געווען אַ פֿאָלקסטימלעכער. אונטער אַ געניטער אָנפֿירערשאַפֿט וואָלט ער געווען געקאָנט זיך אַנטוויקלען צו אַ באַדייטנדער שטופֿע. אָבער אָנשטאָט דעם האָבן קולטורלאָזע „ביזנעס"־פֿאַרוואַלטערס פֿאַרקירעוועט דעם טעאַטער פֿון זיין אורשפּרינגלעכער פֿאָלקסטימלעכקייט אויף קאָמערציעלע אָפּוועגן. עס איז געווען אין דער צייט, ווען דער גאָרדין־פּעריאָד האָט שוין געציילט זיינע לעצטע טעג, ווען דאָס רוב יידישע טעאַטערס האָט שוין לאַנג געהאַט פֿאַרגעסן דעם גאָלדפֿאַדען־רעפּערטואַר און זיך געקאָרמעט מיט דעם בלאָסן גרעזל פֿון „מאָדערנע" מעלאָדראַמעס און „אויסשטאַטונג"־אָפּערעטקעס. די צוויי, דריי טעאַטערס, וואָס האָבן נאָך געגוססט מיטן גייסט פֿון גאָרדין־רעפּער־טואַר, האָבן זיך געשטיצט הויפּטזעכלעך אויפֿן סטאַר־שוישפּילער: האָט נאָך אַדלער געשיינט אין „אידישן קעניג ליר" און געצויגן טרערן פֿון „ווילדן מענטש", קעסלער האָט אויסגעגאָסן זיין גאַנצן טעמפּעראַמענט אין „שלומהקע שאַרלאַטאַן" — קיין אַנסאַמבל־שפּיל האָט מען מער נישט געזען. טאָמאַשעווסקי האָט אַפֿילו געפּרואווט זיינע כּחות אין מאָדערנעם רעפּערטואַר פֿון יושקעוויטש און דימאָוו, אָבער דער אינטעליגענטער יידי־שער מענטש האָט געפֿילט, אַז ניט אויף דעם אופֿן וועט מען באַפֿרידיקן דעם געשמאַק פֿון אַ נייעם דור. דאָס האָבן, קאָנטיק, אויך דערפֿילט די בעסע־רע (אפֿשר „פּראַקטישערע") יידישע אַקטיאָרן — און עס האָט גענומען זיך

[19] זע: Helen Deutsch and Stella Hanau: "The Provinctown", New York, 1931.

אויספיקן דער מאָדערנער יידישער טעאַטער. אין סעזאָן 1917־18 ווערט אין מאָריס שוואַרצס אירווינג פּלעיס־טעאַטער אויפגעפירט פּינסקיס „ליבעס קרומע וועגן" און הירשביינס „אַ פאַרוואָרפן ווינקל", און דאָס לייגט דעם גרונטשטיין פאַר שפּעטערדיקע יידישע קינסטלער־טעאַטערס אין אַמעריקע.

דער ניו־יאָרקער יידישער קונסט־טעאַטער, אונטער דער לייטונג פון מאָריס שוואַרץ, שפּילט זייט דעמאָלט אַ רעפּערטואַר פון די בעסטע יידישע בינע־שרייבער און איבערזעצונגען פון אַ טוץ אייראָפּעיִשע דראַמאַטיקער. ער מאַכט אויך פּאָפּולער אין אַמעריקע שלום עליכמס קאָמעדיעס און ברענגט אַרויס צום ערשטן מאָל משה נאַדירן („סוקסעס", 1919), לייוויקן („שמאַטעס", 1921), פישל בימקאָ („דעמבעס" און „גנבים", 1922), הערי סעקלער („יזכור", 1923) און י. י. זינגער (דורך אַן איבערזעצונג פון זשולאַווסקיס „שבתי צבי", 1923, און די דראַמאַטיזאַציע „יאָשע קאַלב", 1932־3).[20]

אין 1919 גרינדן יעקב בן־עמי און לואי שניצער „דאָס נייע יידישע טעאַטער", וואו עס ווערן אויפגעפירט (אונטער עמאַנועל רייכער — אפשר דער ערשטער פרעמד־שפּראַכיקער רעזשיסער, וואָס איז געבראַכט געוואָרן צו דער יידישער בינע) הירשביינס „פּוסטע קרעטשמע" און „גרינע פעל־דער", אַשס „מיטן שטראָם", שלום עליכמס „מענטשן", פּינסקיס „שטומער משיח", דימאָווס „בראָנקס עקספּרעס" און אייניקע איבערזעצונגען.

אין 1924 קומט קיין אַמעריקע די „ווילנער טרופּע" מיט איר אייראָ־פּעיִשן רעפּערטואַר, וועלכן זי פאַרגרעסערט מיט איבערזעצונגען און מיט אַמעריקאַניש־יידישע פּיעסן, צווישן זיי (אין 1928) די אור־אויפפירונגען פון ב. עפּעלבוימס „גערעאַנגל" (רעזשי: מעסטל און בן־עמי) און גאָטעס־פעלדס „פּרנסה" (רעזשי: ל. קאַדיסאָן).

אין סעזאָן 1926־7 ווערן אין אירווינג פּלייס־טעאַטער („דאָס נייע יידישע קונסט־טעאַטער" — רעזשי: בן־עמי און מעסטל) אויפגעפירט יעווריעינאָווס „די שיף מיט צדיקים", לייוויקס „שאָפּ", בערקאָוויטשס „פון יענער וועלט", אַ דראַמאַטיזאַציע פון דאָסטאָיעווסקיס „אידיאָט" און אַן איבערזעצונג פון גאַלסוואָרטיס „גערעכטיקייט".

אויך דאָס קליינע „רודאָלף שילדקרויט־טעאַטער" (געעפנט 1925) און אַנדערע פּראָפעסיאָנעלע גרופּעס (ווי דער „אידישער אַנסאַמבל־קונסט־טעאַטער", 1931 — רעזשי: עגאָן ברעכער, ל. סניעגאָוו און י. מעסטל,

[20] אויספירלעך וועגן רעפּערטואַר, זע: „טעאַטער־בוך לכּבוד דער נייער היים פון אידישן קונסט־טעאַטער", ניו־יאָרק, 1928;
אויך: א. ה. ביאַלין: „מאָריס שוואַרץ און דער יידישער קונסט־טעאַטער", ניו־יאָרק, 1934.

און די „ניו־יאָרקער דראַמאַטישע טרופּע", 1934 — לייטונג: יוסף בולאָוו) מאַכן פּרואוון צו שפּילן בעסערן רעפּערטואַר (פֿון דימאָוו, לייוויק, בנימין רעסלער, גאָטעספעלד און אייניקע איבערזעצונגען) — אָבער ניט מיט קיין באַזונדערן דערפֿאָלג. ענלעך איז דער גורל פֿון „אונזער טעאַטער" (1925), וועלכער וואַקסט אַרויס פֿון אַ טעאַטער־סטודיע ביי דער „אידישער טעאַטער־געזעלשאַפֿט" (אָנפֿירער: מענדל עלקין). דער רעפּערטואַר פֿון דעם טעאַטער באַשטייט פֿון אַנסקיס „טאָג און נאַכט" (בעאַרבעט דורך פּינסקי־עלקין) און פּינסקיס „דער לעצטער סך־הכל". דאָרטן ווערט אויך צום ערשטן מאָל געשטעלט ראַבאָיס „שטעכיק דראָט" (רעזשי: פּרץ הירשביין).

צו דערזעלבער גרופּע קאָן אויך פֿאַרעכנט ווערן די „יידישע אָפּטיילונג ביים פֿעדעראַלן טעאַטער פּראָיעקט" (1935—1939), וועלכע שפּילט פּיעסן פֿון גאָרדין און פּינסקי, אַ קליינקונסט־פּראָגראַם און איבערזעצונגען פֿון סינקלער לואיס („דאָ קאָן עס ניט געשען") און קליפֿאָרד אָדעטס („וואַך אויף און זינג").

פֿון אַ פֿיל ברייטערן פֿאַרנעם איז דער רעפּערטואַר פֿונם „אַרטעף". געגרינדעט אין 1925 ווי די „פֿרייהייט דראַמאַטישע סטודיע", וועלכע ווערט אין 1928 פֿאַרוואַנדלט אין אַ פּערמאַנענטן אַרבעטער־טעאַטער, עפֿנט דער „אַרטעף" מיט ביינוש שטיימאַנס דראַמאַטישער טרילאָגיע אונטערן נאָמען „ביים טויער" (בינע־טעקסט און רעזשי פֿון יעקב מעסטל) און פֿירט־אויף אין משך פֿון זיין עקזיסטענץ גאַנצע פּיעסן און איינאַקטערס פֿון צענטליקער יידישע, אַמעריקאַנישע און דערהויפּט סאָוועטישע דראַמאַטיקער.[21] אין „אַרטעף" זיינען אויך צום ערשטן מאָל אויפֿגעפֿירט געוואָרן די פּיעסן פֿון פּ. טשערנער („אין רויש פֿון מאַשינען", 1931) און פֿון כאַווער פּאַוווער („די כאַפּערס", לויט מאָריס ווינטשעווסקי, 1933 — רעזשי: בענאָ שניידער).

* *
*

אין די לעצטע יאָרן איז דער רעפּערטואַר פֿונם יידישן טעאַטער אַוועק אויפֿן וועג פֿון לייכטסטן ווידערשטאַנד. ביליקע קאָפּיעס פֿון בראָד־וויייער „מיוזיקל קאָמעדיס" און „פֿאַריידישטע" אַבסורדן פֿון שונד־פֿילמען און ראַדיאָ־סענסאַציעס האָבן באַהערשט די יידישע בינע. דער דראַמאַ־

[21] אויספֿירלעך וועגן רעפּערטואַר, זע: „צען יאָר אַרטעף", ניו־יאָרק, 1937.

טישער טעאַטער, וועלכער האָט שטענדיק געליטן פֿון רעפּערטואַר־מאַנגל, האָט אָפּט זיך אַרויסגעהאָלפֿן מיט איבערזעצונגען און לעצטנס זיך פֿאַר־נומען מיט דראַמאַטיזאַציעס פֿון דערפֿאָלגרייכע ראָמאַנען (י. י. זינגערס „יאָשע קאַלב" און „ברידער אַשכּנזי", אַשס „דריי שטעט" און דער „תּהילים־ייד", סאָרסקיס „דער יום הדין" — אין קונסט־טעאַטער; י. י. זינגערס „חבר נחמן" אין נעשאָנאַל־טעאַטער און כאַוער פאַווערס „קלינטאָן סטריט" אין „אַרטעף"). דאָס האָט דעם יידישן רעפּערטואַר ווי דעם טעאַטער בכלל קיין גוטס ניט געטון. דראַמאַטיזאַציעס פֿון נאָוועלן שטייען ווי בינע־ווערק זעלטן אויף אַ קינסטלערישער הויך. און ווייל זיי זיינען געווייגלעך (צוליב גרויסע הוצאות פֿאַר זייער ספּעקטאַקולערן פֿאַרנעם) באַרעכנט אויף גע־שפּילט צו ווערן דעם גאַנצן סעזאָן, שטעלן זיי דעם טעאַטער פֿאַר אַ דאָפּלטער געפֿאַר: זייער דורכפֿאַל מיינט געווייגלעך אַ סוף צום טעאַטער, זייער דערפֿאָלג ווידער געווינט־אָפּ דעם טעאַטער־גייער פֿון זען מער ווי איין פּיעסע אַ יאָר. עס גיט אויך ניט קיין געלעגנהייט דעם עלטערן דראַ־מאַטיקער צו קומען צום וואָרט און שטערט די אַנטוויקלונג פֿון נייע, יונגע דראַמאַטיקער.

אין אָט דעם רעפּערטואַר־כאַאָס דאַרף מען אפֿשר זוכן די סיבה, וואָס בעת די ענגליש־אַמעריקאַנער בינע האָט לעצטנס אַרויסגעבראַכט אַ גאַנצע ריי ערשט־קלאַסיקע דראַמאַטיקער, האָט דאָס יידישע אַמעריקע די לעצטע יאָרן ניט געגעבן דער יידישער בינע קיין איין באַדייטנדיקן נייעם דראַמען־שרייבער.

אַקטיאָרן

די יידישע בינע איז פֿון איר סאַמע אָנהויב ניט געווען געבענטשט מיט קיין איבעריק אינטעליגענטן און פֿיזיש צוגעפּאַסטן שוישפּילער־מאַטעריאַל. זיין קאָנטיגענט — פֿון די פּשוטסטע פֿאָלקס־מענטשן, ס׳רוב באַלמעלאָכעס — האָט אין אַ געוויסער מאָס געלייגט דעם שטעמפּל אויף דער אַזוי כאַ־ראַקטעריסטיש פֿיזישער אומבאַהאָלפֿנקייט פֿון יידישן אַקטיאָר. ערשט דער צוגעקומענער פֿרויען־מאַטעריאַל האָט אַריינגעבראַכט אַביסל גראַציע אין זשעסט און מער צאַרטקייט אין טאָן.

די יידישיסטישע באַוועגונג (אַרום 1908) האָט צוגעצויגן צו דער יידישער בינע אַ געוויסע צאָל יידישע אינטעליגענטן (הירשביין־טרופּע). „ליטעראַטור איז אַריין אין מאָדע... די יידישע אינטעליגענץ האָט זיך אָנגעהויבן צו דערנענטערן צום יידישן טעאַטער. זי האָט אָנגעהויבן צו

„ברידערן" זיך און זאָגאַר גרייסן זיך מיטן יידישן טעאַטער".[22] עס באַוויזן זיך שוין יונגערע יידישע שוישפּילער (אין פּוילן, רוסלאַנד, גאַליציע), וועלכע „לייענען אַ בוך". זייער צאָל איז שפּעטער באַדייטנד געוואַקסן אַדאַנק די פּריוואַטע טעאַטער-שולן (אין וואַרשע און ווין), בפּרט אָבער אַרום די מלוכהשע סטודיעס אין סאָוועט-רוסלאַנד.[23]

ענלעך אין אַמעריקע, וואו די ערשטע יידישע אַקטיאָרן האָבן זיך רעקרוטירט פון די שעפער (יאַקאָביס פּאַפּיראָסן-פאַבריק מיט טאָמאַ-שעווסקין), דערהויפּט פון די יידישע אימיגראַנטן, וועלכע זיינען נאָך אין דער עלטער היים געווען אַמאַטאָרן. זיי פּלעגן אָנפילן די דראַמאַטישע קלובן און זיינען שפּעטער געוואָרן די אמתע „פּאַטריאָטן" פון יידישן טעאַטער. זייער אידעאַל איז געווען, פאַרשטייט זיך, אַליין צו ווערן אַקטיאָרן — וואָס עס פלעגט זיי אויך (ביים מאַנגל אין שוישפּילער) אָפט געלינגען. פון זייערע רייען שטאַמען אַזעלכע אָנגעזעענע אַקטיאָרן ווי ס. טאָרנבערג, סעם שנייער, גרשון רובין, יחיאל גאָלדשמיט — פון יענע קרייזן איז אויך אויסגעוואַקסן מאָריס שוואַרץ. אָן אַ באַזונדערער צוגרייטונג (ביז היינט נאָך טרעפט מען יידישע אַקטריסעס, וועלכע קענען ניט לייענען קיין יידיש), צומאָל אויך מיט גאַנץ קנאַפּע פעיקייטן (אַבי געהאַט אַ קול נגינה!) — האָבן זיי דעם גאַנצן יידישן טעאַטער געגעבן דעם חותם פון פּרימיטיווקייט, הגם מיט פאָלקסטימלעכן חן. פאָלקסטימלעכע כאַראַקטע-ריזאַציע איז דעריבער געבליבן די הויפּט-אייגנשאַפט פון יידישן אַקטיאָר. זיין סטיל — נאַטוראַליסטיש (שפּעטער מער רעאַליסטיש), באַהויכט אַפילו מיט אַ פּאַטעטישן (אייגנטלעך פּאַטעטישן) איבערטאָן. סאַלאָן-קאָנווערסאַציע און סטיליזירטער זשאַנר זיינען געווען פרעמד דעם יידישן אַקטיאָר; שיינע בינע-פיגורן און קינסטלערישע אינטעליגענץ זיינען געווען אַ זעלטענע דערשיינונג אויף דער יידישער בינע.

ערשט מיטן שפּעטערן אימיגראַנטן-שטראָם זיינען אָנגעקומען אינ-טעליגענטערע יידישע שוישפּילער (פון פאַרשידענע יידישע טעאַטערס אין אייראָפּע און אויך פון פרעמד-שפּראַכיקע בינעס), אייניקע אַפילו מיט פאַכמענישער אויסבילדונג, וועלכע האָבן דערנאָך פאַרנומען אַ באַדייטנדיקן

[22] ד"ר אַ. מוקדוני — זכרונות פון אַ יידישן טעאַטער-קריטיקער — „אַרכיוו פאַר דער געשיכטע פון יידישן טעאַטער און דראַמע", ערשטער באַנד, ווילנע-ניו-יאָרק, 1930, ז' 344.

[23] זע: — פּופּצן יאָר מאָסקווער יידישער מלוכה-טעאַטער — „באַדן", באַנד 2, נומער 3, ניו-יאָרק, 1935.

אָרט אין יידישן טעאַטער. ס'איז אויך בולט דער איינפֿלוס, וואָס גאַסט־ראָליאָרן פֿון אייראָפּע האָבן געהאַט אויפֿן יידישן אַקטיאָר אין אַמעריקע — אייניקע דירעקט (ווי רודאָלף שילדקרויט), אַנדערע (ווי דער מאָסקווער קונסט־טעאַטער, די „הבימה" און די ריינהאַרט־טרופּע) אומדירעקט.

אַ פֿאַטאַלע ווירקונג אויפֿן אַקטיאָר האָט געהאַט דער סטאַר־סיסטעם (איבערגענומען פֿון אַמעריקאַנער־ענגלישן טעאַטער, וועלכער האָט אין די ערשטע צייטן אימפּאָרטירט זיינע סטאַרס פֿון ענגלאַנד). קוים זיך אַנגעוואָרעמט, האָט דער יידישער טעאַטער באַלד זיך צעשטראָלט מיט „סטאַרס" (טאָמאַשעווסקי, אַדלער, קעסלער, פֿיינמאַן, קעני ליפּצין, בערטאַ קאַליש) און אַזוי אַרום פֿאַרבלענדט זיין אייגענע ערשט־צעוויקלטע קינסטלערישע טעטיקייט. דער סטאַר איז געוואָרן דער צענטער פֿון דער „אַטראַקציע" און דער שאַלטער און וואַלטער אין זיין טעאַטער: ער „שניידט" און פֿירט־אויף די פּיעסע, שפּילט די הויפּט־ראָלן, גיט די אינטערוויוס און האַלט די „ספּיטשעס" פֿון דער בינע — ווילט ער אויך זיין טרופּע אויף אַזאַ אופֿן, אַז ער אַליין זאָל קאָנען שוישפּילעריש דאָמינירן איבער אַלע אַנדערע. ווען מען זעלטן טרעפֿן אַ גוט־צוזאַמענגעשטעלטן אַנסאַמבל אין יידישן טעאַטער. אַפֿילו דעם ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער, וואו עס זיינען געווייניגלעך גרופּירט די בעסטע יידישע אַקטיאָרן, איז זעלטן ווען געלונגען אָנ־צוהאַלטן פֿאַר אַ לענגערער צייט אַ סטאַבילן, איינגעשפּילטן אַנסאַמבל. און האָט די יידישע שוישפּיל־קונסט אין אַמעריקע זיך דערהויבן צו אַ אַנגעזעענער הויך, איז עס נאָר אַדאַנק דער גרויסער צאָל קערנדיקע טאַלאַנטן. די יידישע בינע בכלל שמט מיט גוטע אַקטיאָרן, און אַמעריקע פֿאַרמאָגט נאָך הייַנט דעם בעסטן יידישן שוישפּילער־מאַטעריאַל.

זיינען טאַקע אַ גאַנצע ריי פֿון זיי פֿאַרבעטן געוואָרן אויפֿצוטרעטן אויף דער ענגלישער בינע (אַדלער, קעסלער, בערטאַ קאַליש, מאָשקאָוויטש, בן־עמי, שוואַרץ, ווייזענפֿריינד־פּאָול מוני, סטעלאַ אַדלער, מאָלי פּיקאָן, בולאָוו), אָבער נאָר ווייניק פֿון זיי האָבן דאָרט געקאָנט זיך איינבירגערן.

* *
*

אין פּרט פֿון מימיק און זשעסטיקולאַציע קאָן דער יידישער אַקטיאָר, אַדאַנק זיינע נאַציאָנאַלע אייגנשאַפֿטן, לייכט קאָנקורירן אַפֿילו מיט זיין זשעסטרייכן לאַטייניש פֿאַך־קאָלעגע, און אָפֿט אים אַריבעריאָגן. ס'איז באַקאַנט וויפֿל צייט און מי דער מאָדערנער רעזשיסער מוז אָפּגעבן פֿאַר צוימען זיין יידישן אַנסאַמבל צו שפּילן ניט־יידן „אָן הענט". דאָס לאָזט

אונדז פֿאַרשטיין פֿאַרוואָס דער יידישער טעאַטער האָט קודם כּל אויסגע־ צייכנטע **כאַראַקטער־שפּילער — כאַראַקטעריזאַציע** דורך זשעסט און מימיק ליגט אין זייער בלוט. פֿיל האָט דער יידישער אַקטיאָר זיך פֿאַרזינדיקט קעגן טאָן און דיקציע. אָבער וואָס ווייניקער געוויכט ער האָט געלייגט אויפֿן גערעדטן וואָרט, אַלץ רייכער האָט געמוזט ווערן זיין מימיק און זשעסט. באַזונדערס שאַרף האָט זיך דאָס געלאָזט מערקן, ווען מען האָט (אין גאָרדין־טעאַטער) אָנגעהויבן אָפּט זיך באַנוצן מיט שטומע שפּיל־ סצענעס. דערדאָזיקער מעטאָד האָט, דורך די אַמעריקאַנער גאַסטראָליאָרן, שנעל זיך איבערגעטראָגן פֿון אַמעריקע קיין אייראָפּע און איז אַפֿילו דערטריבן געוואָרן צו אַ מאַניר פֿון איבערשפּילן: דער זשעסט און מימיק זיינען אַזוי דעטאַליזירט געוואָרן, אַז סטאַר־ווירטואָזן פֿלעגן אָפּט מינוטן־ לאַנג אָפּזיצן אויף דער בינע שווייגנדיק — ערגעץ־וואו אַ פּינטל־טון מיטן אויג, אָדער ווי דאָס ווערטל גייט — „מאַכן אַ קולאַק אין קעשענע".

נעמט מען נאָך אין באַטראַכט, אַז מימיק און זשעסט זיינען געוויינלעך ניט איינגעשטעלט געוואָרן ביי פּראָבע, נאָר ספּאָנטאַן אימפּראָוויזירט געוואָרן ביי דער פֿאָרשטעלונג, איז קיין וואונדער ניט וואָס די מימיק איז פֿאַרגליווערט געוואָרן אין אַ שאַבלאָנעם שטאַמפּ און דער דורכשניט־ לעכער יידישער אַקטיאָר קאָן נאָך אַלץ זיך ניט באַפֿרייען פֿון האַלטן די „האַנט ביים האַרצן" (ווען מען רעדט וועגן ליבע), „פֿינגער ביים שטערן" (בעת מען „פֿילאָזאָפֿירט") אדג"ל.

* *
*

ווי שטאַרק פֿאַרנאַכלעסיקט מען האָט די שפּראַך אויף דער יידישער בינע זאָגט עדות די צופֿעליקייט, מיט וועלכער מען האָט געוויילט איר בינע־דיאַלעקט: צופֿעליק איז די ערשטע יידישע אַקטיאָרן אויסגעקומען צו שפּילן אין רומעניע — איז דערפֿון אויסגעוואַקסן די געמישטע פּויליש־ וואָלינישע בינע־אויסשפּראַך (אַ לאַנגע צייט די איינציקע אויף דער בינע); צופֿעליק האָט אין אָקופּירטן ווילנע אָנגעהויבן שפּילן אַ זעלבּ־ שטענדיקע דילעטאַנטן־גרופּע (די שפּעטערע „ווילנער") — איז איר אויס־ שפּראַך געבליבן די ליטווישע. דער יידישער אַקטיאָר האָט פּשוט ניט געלערנט רײדן. אין ווינקעלער האָט זיין שטים געמוזט איבערשרייען דעם צעהוליעטן עולם (ווי אין די שפּעטערדיקע טעאַטערס די טומלדיקע גאַ־ ליאָרקע), איז זיין שטים צעלעכערט געוואָרן פֿון אָנשטרענגונג. דערפֿאַר האָט מען אים — בעת דעם פּעריאָד פֿון נאַטוראַליזם — אַזוי איבערגע־

שראַקן, אַז ער האָט מורא באַקומען מיט זיין קול צו וועקן די דרימלענדיקע „עסטעטיקער“. איז זיין אויער טעמפּ געוואָרן פֿאַר יעדן פּאָעטישן טאָן. אין ערשטן פֿאַל איז דער ווילדער זשעסט געווען זיין שפּראַך, אין צווייטן פֿאַל — אויגנגלאָצעריי. אָפֿט איז אים אויסגעקומען צו שפּילן פֿאַר אַן עולם, וואָס האָט נאָר האַלבוועגס פֿאַרשטאַנען זיין שפּראַך (אין עסטרייך, טשעכאָסלאָוואַקיע, אונגאַרן, בולגאַריע, דייטשלאַנד, האָלאַנד, פּאַריז, לאָנדאָן, טיילוויז אויך אין רוסלאַנד ווי שפּעטער אַפֿילו אין אַמעריקע) — האָט ער במילא זיך געלערנט גרינגשעצן שפּראַך און טאָן. איז מען דערגאַנגען אָדער צום באָמבאַסטישן זינג־זאַנג פֿון טאָמאַשעווסקין, אָדער צום שטאַמלענדיקן מרוקען פֿון דוד קעסלער. די קונסט פֿון דעקלאַמאַציע איז ביי אונדז בכלל נאָך געבליבן אין די ווינדעלעך. מען האָט נאָך פֿאַרשטאַנען, אַז אַ פֿאָלקסמענטש (אַ באַלעגאָלע, שענקער, פּויער) דאַרף ריידן מיט אַ „גראָב“ קול, בעת אַ „פֿיינער“ מענטש דאַרף ריידן „איידל“ — און מיט דעם האָט זיך אונדזער שפּראַך־סימפֿאָניע געענדיקט. וועגן אַ צוזאַמענקלאַנג פֿון אַנסאַמבל־שטימען האָט מען גאָר קיינמאָל ניט געטראַכט. די דיקציע ווידער, קיינמאָל ניט אָפּגעהיט און ניט אַנטוויקלט, איז נאָך מיטן צוקומען פֿון פֿרעמד־שפּראַכיקע שוישפּילער דאָפּלט פֿאַראומרייניקט געוואָרן.

שטייט נאָך דער יידישער רעזשיסער פֿאַר אַ ריזיקער אויפֿגאַבע: צו לערנען דעם יידישן אַקטיאָר אינדיווידועלע שפּראַך־מעלאָדיע און קאָלעקטיווע שפּראַך־אינסטרומענטאַציע; פֿון אַלטן פּאַטאָס און באַנייטן טעמפּאָ אויסצושמידן אַ צייטגעמעסן ריטם; באַלעבן און אויססטיליזירן דעם יידישן זשעסט (פֿאַר וועלכן וואַכטאַנגאָוו „דבוק“ און גראַנאָווסקיס „200.000“ און „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“ קאָנען דינען ווי אַ מוסטערהאַפֿטע פֿאָר־אַרבעט) — דערהויפּט אָבער אַרויסאַרבעטן אַ פּערפֿעקטע שאַרפֿקייט אין דער יידישער דיקציע, אויף וועלכער עס באַקלאָגן זיך אַפֿילו די קריטיקער פֿון די סאָוועטישע מלוכה־טעאַטערס.

בינע־טעקסט און רעזשי

קיין אייגנטלעכער דראַמאַטורג (אין זין פֿון אַמעריקאַניש־ענגלישן „פֿיקסער“), מיט דער אויפֿגאַבע צו מאַכן די פּיעסע שפּילבאַר, עקזיסטירט ניט אין יידישן טעאַטער. אָט די פֿונקציע ווערט געוויינטלעך דורכגעפֿירט פֿון סטאַר, וועלכער איז צוגלייך אויך דער רעזשיסער. און אַזוי ווי צו אַזאַ מין „בעאַרבעטונג“ האָט זיך קיינמאָל ניט צוגערירט אַ געטע׳שע האַנט,

קאָן מען זייער צוגאַנג צו „רעזשי" דערקענען אין אופֿן ווי זיי שטרייכן דעם טעקסט. ניט רעכענענדיק זיך מיטן טעכנישן אָדער אידעיִשן געבוי פֿון דער פּיעסע, ווערט די שטרייך־טענדענץ אַזוי איינגעשטעלט, אַז די סטאַר־ראָל זאָל דאָמינירן איבער אַלע אַנדערע כאַראַקטערס (וועלכע ווערן אויך אָפּט — צוליב שפּאָרזאַמקייט אין פּערסאָנאַל — אינגאַנצן געשטראָכן אָדער „צוזאַמענגעצויגן"). דערביי מוז די סטאַר־ראָל אַרויס־קומען ניט נאָר גרויס, נאָר אויך „סימפּאַטיש". אָפּט ווערן אויך „אַרייַנ־געאַרבעט" סצענעס, וואָס לויבן דעם סטאַר־כאַראַקטער און זאָגן־אָן זיין דערשיינען אויף דער בינע. די פּיעסע מוז אויך האָבן אַ „גוטן סוף" און געבן דעם קאָמיקער די מעגלעכקייט צו זאָגן וויצן. דאָס אַליין איז גענוג, אַז די פּיעסע זאָל ווערן גאַלע שטאַמפּ און זאָל שאַפֿן דעם איינדרוק ווי דיזעלבע אַקטיאָרן וואָלטן שפּילן יאָרנלאַנג איינע און דיזעלבע פּיעסע.

קאָרעקטורן אין טעקסט ווערן אויך פֿאָרגענומען צוליב רעליגיעזע טעמים: „אדוני" מוז אַרויסגערעדט ווערן ווי „אַדושם"; „אַלוהינו" — ווי אַלוקינו. ביים מסדר־קידושין זיין אויף דער בינע מוז צווישן די ווערטער „הרי־אַת מקודשת" און „לי" אַריינגעשטעלט ווערן דאָס וואָרט „זאָג" (דער מסדר־קידושין זאָגט־פֿאָר דעם שפּרוך אַזוי: „הרי אַת מקודשת זאָג לי"). אויך לאָקאַליזמען שפּילן דאָ אַ ראָל: אין נאָרד־אַמעריקע טאָר מען ניט באַנוצן דאָס פּויליש־יידישע „יענץ" (אַנדייט אויף סעקס), אין אַרגענטינע — „חברה־מאַן" (וואָס מיינט דאָרט „פֿרויען־הענדלער"), אין בראַזיל — „מאַדאַם" (די באַלעבאָסטע פֿון אַ שאַנדהויז).

אַ באַזונדערע בעאַרבעטונג פֿאָדערט דאָס אַריינשטעלן געזאַנג־נומערן, וואָס הענגט שוין אָפּ מייסטנס פֿון אַנסאַמבל־צוזאַמענשטעל: פֿאַר אַן אַקטיאָר (פֿון סיי וועלכן זשאַנר) מיט אַ קול נגינה „מאַכט מען פּלאַץ" צו זינגען אַ ליד אָדער אַ קופּלעט, פֿאַרבונדן געווײנטלעך מיט אַ טענצל.

גאָרדין האָט געזוכט צו פֿאַרטיליקן אָט די דראַמאַטורגישע הפֿקרות און געלערנט דעם יידישן אַקטיאָר צו רעספּעקטירן דעם בינע־שרייבער און זיין וואָרט. ער האָט אין אים אויך איינגעפֿלאַנצט די נייגונג צו „נאַ־טירלעכקייט". דאָס איז אָבער שפּעטער דעפּראַווירט געוואָרן ביז איבער־טריבענעם נאַטוראַליזם אַזוי ווייט, אַז די זינג־דראַמע האָט שוין אַפֿילו גענומען „מאָטיווירן" אירע געזאַנג־נומערן. פֿון דעמאָלט שטאַמט אויך דאָס שקלאַפֿישע „געטריי זיין צום טעקסט", וואָס איז מיט דער צייט גע־וואָרן אַ שווער־שטיין פֿאַר דער שפּילבאַרקייט פֿון דער בעסערער פּיעסע.

דער סאָוועטיש־יידישער טעאַטער האָט איינגעפֿירט אין דער יידישער דראַמאַטורגיע די „אידעאָלאָגישע" באַאַרבעטונג (אין מאַניר פֿון שלום

עליכם־גראַנאָווסקיס „200.000”, גאָלדפֿאַדענס „שולמית” א״אַ). דאָס האָט אויך געפֿירט צום צוזאַמענשמעלצן פֿון פֿאַרשידענע טעקסטן אין אַ גאַנץ נייער ווערסיע (זשולאָווסקי־אַש־ליוויטערס „שבתי צבי” אין כאַרקאָוו), אָדער צו אַ באַדייטנדער דערווייטערונג פֿון געברויכטן טעקסט (גאָלדפֿאַדען־ליוויטערס „די צוויי קוני לעמלעך” און „קבצנזאָן און הונגערמאַן”, שלום עליכם־וואָלקנשטיין־נאָרווידס „ריסטאָקראַטן” — אַ מאָנטאַזש פֿון „מענטשן” און „פֿאַרביטן די יוצרות” א״אַ). צוליב אידעאָלאָגישע מאָטיוון ווערן אויך ניט זעלטן אַריינגעשטעלט אין טעקסט אינטערמעצאָס און אינטערמעדיעס מעניני דיומא. דערזעלבער מעטאָד איז אויך שפּעטער אָנגעווענדט געוואָרן אין אַמעריקע (שיפֿריס־מעסטל־שניידערס מאָנטאַזש פֿון פֿאַרשידענע גאָלדפֿאַדען־טעקסטן אין „אַרטעף” און אייניקע אויפֿפֿירונגען אין קונסט־טעאַטער, „אונזער טעאַטער”, „שילדקרויט־טעאַטער” א״אַ).

* *
*

שוין אין גאָלדפֿאַדענס טעקסטן געפֿינען מיר סצענישע באַמערקונגען („רעמאַרקעס”), וואָס באַציען זיך אויף מוזיק־באַגלייטונג, באַלייכטונג און אַנדערע עפֿעקטן. די מאָדערנערע דראַמאַטיקער האָבן שוין פֿאַרצייכנט פֿיל מער אויספֿירלעכע באַמערקונגען, וואָס די אויפֿפֿירער האָבן אָדער בלינד נאָכגעפֿאָלגט, אָדער (באַזונדערס אויף דער פּראָווינץ) אינגאַנצן איגנאָרירט. כאַראַקטעריסטיש זיינען די „רעמאַרקעס”, וואָס די „שונדיסטישע” פּיעסן־שרייבער פֿאַרצייכענען אָפֿט אין זייערע טעקסטן: „אַפּלויז”, וואָס מיינט, אַז דער אַקטיאָר דאַרף דעם מאָנאָלאָג אַזוי „דערלאַנגען”, אַז דער עולם זאָל אַפּלאָדירן; אָדער „געלעכטער”: די סצענע דאַרף געשפּילט ווערן אויף אַרויסצוברענגען געלעכטער אד״גל.

פֿאַקטישע רעזשי־באַמערקונגען, וואָס שטאַמען פֿון רעזשיסערס בינע־פּלאַן, זיינען אַ גרויסע זעלטנהייט אין יידישע בינע־טעקסטן. י. פּ. אַדלער פֿלעגט אָפֿט „באַמאָלן” זיין טעקסט מיט קאָלירטע בליישטיפֿטן, פֿאַרצייכנענדיק קאָסטיום און דעקאָראַציע, מיזאַנסצענע, שוישפּילערישע „סצענעס” און צומאָל אַפֿילו באַטאָנונגען — הויפּטזעכלעך אָבער פֿאַר זיין אייגענער ראָל. באַזונדערס פֿלעגט ער אָנמערקן, ווען דאָס פֿידעלע אָדער די שאַרמאַנקע זאָל מוזיקאַליש אונטערשטיצן זיין רעטאָריק. אָט דאָס „שפּילן מעלאָדראַמע” (איבערגענומען פֿון דער דעמאָלט צייטגעמעסער אַמעריקאַניש־ענגלישער מעלאָדראַמע), ווי אויך דער אינסטרומענטאַלער „טוש” און „שטורם” (ביי אויפֿברויזנדיקע סצענעס, ווי געפֿעכט, שׂרפֿה,

פּאָגראָם), איז אפשר די איינציקע רעזשי־באַמערקונג, וואָס איז גענוצט געוואָרן אויך פֿון אנדערע אויפֿפֿירער.

בכלל אָבער פֿלעגט די פּראָצעדור זיין אַ פֿאַרקערטע: דער סופֿלער (אָדער דער בינע־פֿאַרוואַלטער) פֿלעגט פֿאַרצייכענען „סצענעס", וואָס זיינען אימפּראָוויזירט געוואָרן ביי אַ פּראָבע אָדער אַפֿילו נאָך אַ ריי פֿאָרשטעלונגען. דער סופֿלער איז בכלל געווען דער „קוואַליפֿיצירטער" ביים יידישן טעאַטער: ווען אַ בחור (פֿרויען־סופֿלערן קען נישט די יידישע בינע *), וואָס האָט „זיך געדרייט" אַרום טעאַטער, האָט געקענט לייענען און שרייבן, האָט מען אים געמאַכט פֿאַר אַ סופֿלער. און הגם ניט איינער פֿון זיי איז געווען שטומפּיק אויף עברי, איז ער סיי ווי געוואָרן דער „אוטשאָני יעווריי" פֿון דער טרופּע און געדינט ווי אַ קינסטלערישער בייראַט און רעזשי־מומחה: ער האָט אויסגעבעסערט די שפּראַך, געגעבן אָנווייזונגען וועגן יידישע דינים און מנהגים און זייער אָפֿט דעצידירט וועגן אויסוואַל פֿון דער פּיעסע. פֿאַרגליווערט אַ צוויי־דריי צענדליק יאָר אין דער סופֿלער־בודקע, האָט ער אַזוי אַריבערסופֿלירט זיין השגחה פֿון ביינצנטן אין צוואַנציקסטן יאָרהונדערט אַריין און נישט ווייניק פֿאַרקירעוועט דעם טעאַטער אויף צוריק. זיין איינפֿלוס האָט נישט אויפֿגעהערט צו ווירקן אַפֿילו אין די גאָר לעצטע יאָרן — זיין „גייסט" איז נאָך איצט מיט יעדער יידישער פֿאָרשטעלונג. (פֿון די סופֿלער־רייען איז אויך געקומען אַ גרויסע צאָל פּיעסן־שרייבער — יאָזעף לאַטיינער, ראובן ווייסמאַן, אַנשל שאָר, שלום פּערלמוטער, ס. ה. קאָהן, יוסף שוואַרצבערג, איזידאָר לעש, מאיר שוואַרץ, ישראל ראָזענבערג, נעסטאָר, אָסטראָף א"אַ).

האָבן פֿאַקטיש עקזיסטירט סופֿלער־טעקסטן און ניט קיין רעזשי־ביכער. יעדע ווייטערע „רעזשי" פֿלעגט אימפּראָוויזירט ווערן ביי פּראָבע אָדער ערשט ביי די פֿאָרשטעלונגען, ווען עס פֿלעגן „זיך איינשטעלן" ניט נאָר די מיזאַנסצענעס, נאָר אָפֿט אויך די אויפֿטריטן און אָפּגאַנגען. אויף דעם פֿלעגט אויפֿפּאַסן דער בינע־פֿאַרוואַלטער, וועמענס איינציקע „קוואַליפֿיקאַציע" איז באַשטאַנען אין דעם, וואָס ער איז ניט געווען גענוג פֿעיִק צו זיין אַן אַקטיאָר. אַזוי פֿלעגט אַ פֿונקציע, וואָס נויטיקט זיך אין פֿיל פֿאַראַנטוואָרטלעכקייט, פֿאַרשטענדניש און געשמאַק, געוויינלעך אַריינפֿאַלן אין הענט פֿון אַנאַלפֿאַבעטן, וועלכע האָבן באַדאַרפֿט (אַחוץ „פֿירן די בינע") אויסוויילן די דעקאָראַציע, אָפּקלויבן מעבל און רעקוויזיט, איינשטעלן די

* לויט ז. זילבערצווייג, איז די איינציקע פֿרוי־סופֿלערין ביי דער יידישער בינע געווען אַ געוויסע פֿרוי שטיין אין רומעניע.

באַלייכטונג און אָפּט די מאַסן־סצענעס. זייער איינפלוס אויף דער קוואַליטעט פון דער פאָרשטעלונג איז קלאָר.

דאָס רעזשי־בוך, ווי אַ אומבאַדינגטע סטודיע־אַרבעט און וויכטיקער אַרויסהעלף אין דער אויפפירונג, ווערט באַנוצט ערשט פון די ייִנגערע רעזשיסערן ביי דער יידישער בינע, און ערשט מיט זייער באַוויזן זיך קאָן דאַטירט ווערן די שפּעטערישע אַרבעט אויף דעם געביט.

די אויפפירונג

שווער איז געווען די צוגרייט־אַרבעט פון די פורים־שפּילער. אַן טעקסטן, אַן פאַרצייכנטע מעלאָדיעס, האָבן זיי איינער פון צווייטן געלערנט זייערע „ראָלן" אויף אויסנווייניק. וויניקער צייט פאַר פּראָבן האָבן שוין אָפּגעגעבן די „בראָדער": אויסגעלערנט עטלעכע לידלעך, האָט מען זיך „אָפּגעשמועסט" וועגן אינהאַלט פון דער „קאָמעדיע" און מען איז „גע־גאַנגען שפּילן". איז אַ שפּילער געבליבן אין פאַרלעגנהייט אויף דער בינע, האָט אים דער פּאַרטנער „בגנבה" אונטערסופלירט.

ווידער איז עס געווען גאָלדפאַדען, וועלכער האָט דער ערשטער פאַר־זאַמלט זיינע שפּילער צו רעגולערע פּראָבן און מיט זיי איינשטודירט. אָבער מיטן לויף פון איינשטודירן דעם רעפּערטואַר זיינען די פּראָבן פיל רעדו־צירט געוואָרן: אַ „געשפּילטער" האָט לעבנסלענגלעך געשפּילט זיין איינ־מאָל אויסגעלערנטע ראָל און נאָר זעלטן איז געלונגען אים צו באַוועגן צו קומען צו אַ פּראָבע מיט אַן אַקטיאָר, וועלכער האָט באַדאַרפט „אַריינ־פאַלן" אין אַ ראָל.

די ראָלן־פאַרטיילונג איז געווייגטלעך פאָרגעקומען לויט זשאַנר און לויטן סטאַזש (פּאַקטיש לויט דעם גאַזשע־פאַרהעלטניש) פון די אַקטיאָרן. אַן אויסנאַם האָט מען געמאַכט בלויז מיט „אינטעליגענטע" ראָלן: אַ דאָק־טער, אַ סטודענט, אַ בוכהאַלטער פלעגט געווייגלעך געשפּילט ווערן פון דעם אינטעליגענט אין דער טרופּע. נאָר געציילטע שוישפּילער פלעגן באַאַרבעטן זייערע ראָלן. און אַזוי ווי קיין גענעראַל־פּראָבעס (מיט דע־קאָראַציע, קאָסטיום און גרים) האָט מען געווייגטלעך ניט אָפּגעהאַלטן, האָט קיין שום פּראָבע ניט געגעבן די מעגלעכקייט צו קאָנצענטרירן זיך און זיך איינשפּילן.

אַזאַ באַציאונג צו פּראָבן האָט אָנגעהאַלטן אַ לאַנגע צייט. זי איז טיילווייז מאָדיפיצירט געוואָרן בעת גאָרדין איז געווען דער הערשער אי־

בער דער בינע, אָבער אין אַ טייל טעאַטערס האַלט עס נאָך אָן ביז היינט. איינגעפֿירט אין אַלע טעאַטערס איז געווען בלויז דאָס פֿאָרלייענען פֿון אַ נייער פּיעסע (די „לעזע־פּראָבע" — הגם ס׳האָט ניט זעלטן פּאַסירט צו רעפּעטירן אויך אָן אַ פֿריערדיקער פֿאָרלעזונג, און אַמאָל האָט דער אַקטיאָר אַפֿילו שוין ביי דער פֿאָרשטעלונג ניט געוואוסט וואָס ער שפּילט). וועגן אויסטייטשן דעם טעקסט האָט זיך קיינער ניט געקימערט: דער יידישער אַקטיאָר (ווי דאָס רוב אַקטיאָרן בכלל) פֿאַרטראָגט ניט קיין „לעקציעס" ביי פּראָבן. און אַזוי ווי מיט קיין רעזשי־בוך איז דער אויפֿפֿירער צו פּראָבע ניט געקומען, איז זיך יעדער אַקטיאָר מיט אַ שטיקל סטאַזש געווען זיין אייגענער „אינטערפּרעטאַטאָר", און די הויפּט־אויפֿגאַבע פֿון דער פּראָבע איז באַשטאַנען בלויז אין מעכאַנישן איינשטודירן. איז נאָך דער אויפֿפֿירער אַליין געווען אַן אַקטיאָר מיט טאַלאַנט, פֿלעגט ער כמעט אַלע ראָלן פֿון דער פּיעסע אַליין פֿאָרשפּילן (אייגנטלעך „פֿירזאָגן") און דער אַקטיאָר פֿלעגט דאַרפֿן מעכאַניש נאָכזאָגן (פּראַקטיצירט אַפֿילו אין „אידישן קונסט־טעאַטער"). אויב ניט, פֿלעגט די פּראָבע ווערן אַ קאַקאַפֿאָניע פֿון שטאַמלענדיקע טעגער און ווילדע האַוואַיעס, בעת דער סטאַר אַליין פֿלעגט נאָר בלחש נאָכשעפּטשען דעם סופֿלער, און וואָס ער האָט ניט „דערכאַפּט", פֿלעגט ער שוין ביי דער פֿאָרשטעלונג צו־אימפּראָוויזירן.

בכלל האָט אַלץ, וואָס פּאַסירט אויף און אַרום דער בינע, געמוזט ווי אין אַ פּריזמע זיך אָפּשפּיגלען אין סטאַר: דער דיאַלאָג ווערט איינגעשטעלט אויף זיין אָנקומען, די מוזיק באַזאָרגט דעם קלינגענדיקן „הוראַ", אַלע רעפֿלעקטאָרס שטראָמען צו זיין זייט. דער הויפּטפּרינציפּ פֿון זיין מיזאַנסצענע: אַ נעבעכדיקע פֿיר־עקיגע בינע, אַרומגעשטעלט מיט גרויע שווישפּילער־פֿיגורלעך — און אין מיטן פֿון אָט דער פּוסטקייט אַ ביזאַרער פֿלעק פֿון סטאַר, אויסשטעלעריש קאָסטיומירט און אויסטערליש באַלויכטן, וועלכן קיין פּאַרטנער טאָר ניט פֿאַרבייגיין (סיידן הינטער אים) און קיין הינטערגרונט־ליאַרם וועט אים ניט מאַכן זיך אויסדרייען מיטן רוקן צום פּובליקום („עסטעטישער פּרינציפּ"). די „דרייפֿערטל"־פּאָזיציע (האַלב צום פּובליקום) איז געווען דער מאַקסימום. מאָלערישע גרופּירונג און פּערספּעקטיווע, אויף וויפֿל זי איז ניט באַשאַפֿן געוואָרן צופֿעליק, איז זעלטן ווען געקומען אין באַטראַכט.

דאָס נעמלעכע אויך ביי מאַסן־סצענעס: אָן אַן אייגענעם שול־ אָדער דילעטאַנטן־רעזערוו, פֿלעגן די שטאַטיסטן זיך רעקרוטירן פֿון אומזיסטיקע טעאַטער־גייער אָדער פֿון צופֿעליק אין גאַס צוזאַמענגעקליבענע

יונגען. פֿלעגט מען זיי, מיט קליאַטשע־בערד און אויסגעוואַקסענע מלבושים, אויסשטעלן אין פֿאַרגליווערטע שורות און רייען. און האָבן זיי גענומען „עקטן‟, זיינען זיי געוואָרן דער קוואַל פֿון קנאַלנדיקן געלעכטער.

אויף אַ פֿאַרקערטן אופֿן איז דאָס בינע־בילד פֿאַרקריפּלט געוואָרן בעתן נאַטוראַליסטישן פּעריאָד. ניט רעכנענדיק זיך מיט קיין שום טעאַטראַלער קאָמפּאָזיציע, האָט מען אָפֿט צוזאַמענגעדריקט אַ הויפֿן אַקטיאָרן אין אַן ענגן שטוב־ווינקל, ווייל „אַזוי זיצט מען אין שטוב‟. חלילה דער אַקטיאָר זאָל וואַגן צו שפּילן מיטן גאַנצן „אַנפֿאַס‟ צום עולם — „ניט אַזוי איז עס אין לעבן‟. דערזעלבער פּרינציפּ האָט אויך געפֿירט צום באַנוצן אַלס שטאַטיסטן „אמתע‟ יידן פֿון גאַס און איירישע פּאָליציאַנטן פֿון הינטער די קוליסן.

צו דער שטאַמפּאָווער מיזאַנסצענע געהערט אויך דאָס „האַלטן פּאָזיציע‟ נאָכן אַקט־שלוס, בשעת דער פֿאָרהאַנג לויפֿט אַראָפּ און אַרויף.

אונטער אַזעלכע אומשטענדן האָט ביי די פֿאָרשטעלונגען ניט געקאָנט זיין קיין רייד וועגן גאַנצקייט, אַ פּשיטא שוין ניט וועגן איינהייטלעכקייט. אַ סטיללאָזער אַנסאַמבל, אין פֿאָרם צעשמירט, אין ריטם צעשויבערט, האָט יעדער געשפּילט פֿאַר זיך און דער סטאַר פֿאַר אַלע. קיין קאָרעקטור־פּראָבעס האָט מען (מיט זעלטענע אויסנאַמען) ניט געמאַכט אַפֿילו ביים ערגסטן דורכפֿאַל. איז די „מייסטערשאַפֿט‟ אין שפּיל געווען אָפֿט אַ אינטואיטיוו־אימפּראָוויזירטע און געוויינלעך זיך צעוואַקסן אין הפֿקר־דיקער וויצנזאָגעריי, אָדער אין ווילדע עקסטאַז־אויסברוכן. אָפֿטער נאָך איז די „אינטואיציע‟ אַרויסגערופֿן געוואָרן דורך פּשוט געקינצלטע, מעכאַנישע מיטלען: זיך רייבן די אויגן ביז טרערן, לאָזן שפּילן אַ פֿידעלע, כּדי „עס זאָל צענעמען‟, אָדער גלאַט פּראַוועון אַקטיאָרישע אָנשטעלן.

דער יינגערער יידישער טעאַטער לייגט שוין פֿיל מער געוויכט אויף רעגלמעסיקע פּראָבן און האָט שוין (באַזונדערס אַדאַנק די צוגעקומענע שוישפּילער פֿון פֿרעמד־שפּראַכיקע בינעס) אָנגעהויבן זיך באַנוצן מיט דעם אַלגעמיין־אָנגענומענעם מעטאָד פֿון רעפּעטירן.

* *
*

אונדזער „פֿרייליכט־בינע‟ האָט כּמעט קיינמאָל ניט אויסגענוצט די פֿרייליכט־סביבה ווי אַ דעקאָראַטיוון פֿאָן. אָדער זי האָט זיך מיט קיין דעקאָראַציע בכלל ניט גערעכנט (ווי די גאַסן־שפּילן), אָדער זי האָט אויס־

געבויט האַלב־פּערמאַנענטע בינעס מיט פֿאָרהאַנגען פֿון פּרימיטיוו־געמאָלענע לייוונטן.

ביי די שטוביקע פּורים־שפּילן האָט, פֿאַרשטייט זיך, דאָמינירט די פּרימיטיווסטע „באַדינגונג־דעקאָראַציע". די פּאַפּירענע מצבה פֿאַר רחלס קבר (אין „יוסף מיט די ברידער") איז גענוג געווען צו דעקאָרירן די גאַנצע שפּיל. אַלץ איבעריקע — פֿאַנטאַזיע פֿון צוקוקער. די „בינע" איז געווינטלעך געווען „אַרענע־מעסיק" — אין מיטן. און האָט שוין דער עולם צוקוקער פּראַקטישערווייז אַליין זיך פֿאָרמירט „אַמפּיטעאַטראַליש" — געזעסן און געשטאַנען אַרום די שפּילער אין שטוב און אין דרויסן ביי די פֿענצטער — האָט עס קיינעם ניט געאַרט, ווען ס'איז גראָד אויסגעקומען צו זען די לינקע זייט פֿון דער מצבה. דערפֿאַר האָט ער געזען הינטער איר זיצן דעם בחור־שפּילער, וועלכער האָט פֿון דאָרט „אַרויסגעזונגען פֿון קבר" אַלס מוטער רחל.

אויך די „אויבנאָן־בינע" און „ווינקל"־בינע (אָפֿן פֿון דריי זייטן, כּדי דער עולם זאָל קאָנען צוקוקן פֿון אַ „ד"־געפֿאָרמטן צושויער־רוים) האָבן איבערגעלאָזן די דעקאָראַציע צו דער פֿאַנטאַזיע פֿון צוקוקער. געברויכנדיק בלויז אַ „הינטערגרונד", איז מען שפּעטער איבערגעגאַנגען פֿון גאָלע ווענט צו לייַלעכער, קאָלירטע טישטעכער, אַמאָל אויך אויפֿגעהאָנגען אַ צופֿעליק־געפֿונענע, באַמאָלטע לייוונט („לאַנדשאַפֿט"). זעלטענער האָט מען זיך באַנוצט מיט אויפֿשריפֿטן: „ר' משהס הויז" — „דער בעקער" (ביי די בראָדער זינגערס „אויפֿן עולם התוהו") אד"גל. ניט זעלטן האָט דער אַקטיאָר אַליין אַנאָנסירט זיין דעקאָראַציע. ער פֿלעגט דעמאָלט אָנהויבן זיין מאָנאָלאָג: „דאָ געפֿינט זיך דאָס הויז פֿון...", אָדער „זיינען מיר אין גאָרטן".

דער גאָלדפֿאַדען־רעפּערטואַר צווינגט שוין די יידישע בינע זיך צו באַנוצן אויך מיט אַ דעקאָראַציע. אַ טעאַטער־מענטש אין בלוט, האָט גאָלדפֿאַדען געזען זיינע פּיעסן אין אַרכיטעקטאָנישע בילדער, מאָלעריש באַלויכטן. האָט ער אָפֿט זיינע וויזיעס אַריינגעטראָגן שוין אין דיאַלאָג, באַשאַפֿנדיק אַזוי אַרום די „גערעדטע" דעקאָראַציע (די מויער־סצענע אין „בר־כּוכבא", די ברונע־ און וואַנזין־סצענע אין „שולמית" אד"גל). דאָ האָט מען שוין ניט געקאָנט אינגאַנצן זיך פֿאַרלאָזן אויף דער פֿאַנטאַזיע פֿון צוקוקער — מען האָט געמוזט העלפֿן דעם אַקטיאָר מיט אַ דעקאָראַציע, וואָס זאָל קאָרעספּאָנדירן מיטן טעקסט. און הגם דער אייגנטלעכער דעקאָראַציע־ און קאָסטיום־מאָלער, מיט זיין באַזונדערער קינסטלערישער פֿונקציע, איז דאָס יינגסטע קינד אין דער קינסטלער־משפּחה,

פֿון יידישן טעאַטער, האָט שוין גאָלדפֿאַדען געהאַט אַ באַזונדערן „שמירער", וועלכער פֿלעגט מאָלן שטיקער דעקאָראַציע.

זיינען ביי גאָלדפֿאַדענען אַפֿילו געפֿליגלטע מלאָכים פֿון הימל (אין דער עקדה־סצענע פֿון „עקדת יצחק"). אָבער דאָס איז מעגלעך געווען נאָר אין אַ סטאַבילן טעאַטער (אין יאַס, לעמבערג). קוים האָט די טרופּע גענומען וואַנדערן, האָט מען געווייניטלעך געמוזט זיך אָפּזאָגן פֿון אַזאַ מין „אויסשטאַטונג". דעמאָלט איז אַ „שטוב" און אַ „פֿרייע געגנט" (וואַלד אָדער גאָרטן) געבליבן דער איינציקער אוצר פֿון מאָבילן טעאַטער־רייכטום. האָט געפֿעלט אַ „קעלער", פֿלעגט מען פּשוט די דעקאָראַציע איבערקערן אויף דער לינקער זייט. אָרעמע טרופּעס פֿלעגן בכלל אַרומוואַנדערן אָן דעקאָראַציעס און שפּילן ביי הוילע ווענט פֿון זאַל. צום פֿאַרבייטן דאָס אָרט פֿון דער האַנדלונג האָט מען געווייניטלעך באַנוצט אָן איינפֿאַכן פֿאָרהאַנג (די ליבסטע קאָלירן: גרין אָדער בלוי), וואָס פֿלעגט דינען פּונקט אַזוי פֿאַר אַ פּשוטן צימער ווי פֿאַר אַ קעניג־זאַל אָדער אַ „פֿרייע געגנט". דאָס מעבל פֿלעגט אונטערשטרייכן דעם חילוק: האַלצערנע טיש־און־בענק מיינט — אַן אָרעמע שטוב; פּאָליטורטע מעבל — אַ סאַליע; אַ „טראָן־שטול" — אַ פּאַלאַץ; אַ גאָרטן־באַנק — אַ פֿרייע געגנט. אויך דער עולם צוקוקער האָט מיט דער צייט גענומען פֿאַרשטיין די דאָזיקע בינע־היראָגליפֿן.

דער איבערגאַנג אין רעגלמעסיקע טעאַטער־בנינים (אין איראָפּע ווי אין אַמעריקע) האָט אויך געצוואונגען צו בייטן די באַציאונג צו דער דעקאָראַציע. דאָס באַוואוסטזיין, אַז מען שפּילט אין אַ גרויס טעאַטער, האָט געוועקט די אַמביציע אויך „אויסצוקוקן מיט לייטן גלייך"; בפֿרט אַז די פּערמאַנענטע טעאַטערס (איבערהויפּט אין איראָפּע) האָבן פֿאַרמאָגט אַ שלל מיט דעקאָראַציעס, וועלכע האָבן געקאָנט אויסגענוצט ווערן. אָבער אויך די פֿינאַנציעלע מעגלעכקייטן, פֿאַרגרעסערט דורך באַדייטנדיקע הכנסות אין גרויסן טעאַטער, האָבן שוין דערלויבט אויף דער הוצאה פֿאַר אַ ספּעציעל צוגעגרייטער דעקאָראַציע. אַזוי אַרום האָט די יידישע בינע אָנגעהויבן איבערגיין צו „אויסשטאַטונג", בפֿרט אין אַמעריקע, וואו רייכע ענגלישע וואָדעוויל־ און „שאָו־פּראָדאָקשאָנס" האָבן קאָנקורירט מיט די מיזערנע מיטלען פֿון דער יידישער בינע. האָט מען גענומען פֿאַרפֿלייצן די בינע מיט גאָלדענע מעבל און געמאָלענע פֿאָנטאַנען; יידישע באַלעבעסלעך האָבן פּלוצים געשפּרייזט אויף רויטע טעפּיכער, איבער מאַרמאָרנע באַלוסטראַדעס, אונטער ריזיקע אַרקעס. גאָלד און זילבער און „גאָבעלינען" האָבן געפֿינקלט פֿון די ווענט. נאָך ביז היינט שפּילט

די יידישע אָפּערעטע (ס׳רוב אויך די מעלאָדראַמע) אין די ניו־יאָרקער טעאַטערס ניט מינדער ווי אין „ריווער סיידער״ פּאַלאַצן און אין וואַנ־דערבילשע ווילעס, וואו דאָס קליינע מענטשעלע, דער אַקטיאָר, פאַרלירט זיך אין די ריזיקע דימענזיעס פון דיספּראָפּאָרציע און האָט ניט וואו די עלנבויגנס אויסצושטרעקן פאַר לויטער טאַפּעצירערישער „אויסשטאַטונג״.

דער אויפשוואונג פון בעלאַסקאָס נאַטוראַליזם האָט אויך באַווירקט די יידישע בינע אין אַמעריקע (פיל מער ווי סטאַניסלאַווסקי האָט דאָס געקאָנט טאָן אין איירָאפּע). מען האָט אָנגעהויבן זיך רעכענען מיט „נאַ־טירלעכקייט״, וואָס איז דערגאַנגען פון אַן אויסגעמאָלענער בויד מיט פערד אויפן פלאַכן דראַפּ־הינטערגרונד (שוואַרץ אין „טוביה דער מיל־כיקער״) ביז אַפילו אויפבויען אַ טאַאלעט אויף דער בינע (געביל).

די סטיליזירטע דעקאָראַציע איז געקומען אויף דער יידישער בינע ניט ווי אַ רעאַקציע קעגן „צופיל גלאַנץ״, אָדער ווי אַ פועל־יוצא פון ניט קאָנען קאָנקורירן מיט דעם פערפעקטן קינאָ־נאַטוראַליזם (ווי אין אַמע־ריקאַניש־ענגלישן טעאַטער), און אוודאי ניט צוליב מאַנגל אין בינע־בוי־מאַטעריאַל (ווי אין איירָאפּע, באַזונדערס אין רוסלאַנד נאָך דער מל־חמה). כּמעט אַלע סטיליזירטע אויפפירונגען אין די יידישע טעאַטערס (ביי די „ווילנער״, אין קונסט־טעאַטער, ווי ביי קליינקונסט־בינעס און עקספּע־רימענטאַלע גרופּעס) זיינען געווען פשוט אימפּאָרטירטע אימיטאַציעס פון דער אָנגענומענער מאָדע אין איירָאפּעאישן טעאַטער.

צוליב צוועק־ און עפעקט־מעסיקייט איז אָט די דעקאָראַציע (בפרט אָבער די סכעמאַטישע באַדינגונג־דעקאָראַציע) טיילווייז פאַרבליבן ביז היינט צו טאָג. פיל קירצער האָט אין אַמעריקע זיך געהאַלטן די „קאָנס־טרוקציע״, וואָס האָט אָנטקעגן די ריזן־קאָנסטרוקציעס פון הימל־קראַ־צערס געקאָנט ווייניקער אימפּאָנירן ווי, למשל, אין די ערשט זיך בויענ־דיקע סאָוועטן. אויך די דריי־בינע (צום ערשטן מאָל באַנוצט אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער) האָט ניט מאַריך ימים געווען אין יידישן טעאַטער.

* *
*

לויט דער דעקאָראַציע האָט זיך אויך געביטן דער סטיל פון מעבל און רעקוויזיט. די יום־טובדיקע „שטוב־שפּילן״ האָבן זיך באַנוצט מיט מעבל פון דער סאַליע: דער פאָטער־שטול האָט געדינט ווי אַ „טראָן״, אַ געוויינלעכער שטול — פאַר יעדער אַנדערער זיץ־געלעגנהייט. מיטגע־בראַכט מיט זיך האָבן די שפּילער בלויז דעם גלאָק (צום פאָרשפּיל אין

„מכירת יוסף"), די פּאַפּירענע מצבה (פֿאַר רחלס קבר), דעם שטריק אויף אַרויסצושלעפּן יוספֿן פֿון גרוב; אַמאָל אויך אַ רויט־באַפּלעקט שאָפֿן־פעלצל (די „חיה רעה") און יעקב אָבינוס גרויסן שטעקן מיט דער אָפּ־געגילדעטער „גאַלקע" (וואָס האָט צוגלייך אין אַחשורוש־שפּיל געדינט ווי אַ שרביט הזהב). ניט פֿיל גרעסער איז געווען דער בינע־אינווענטאַר פֿון די „בראָדער": אַ טישל, אַ שניידערשע מאָס (אַ „צענטימעטער") און אַ העמערל (ביים דועט „שוסטער און שניידער"), אַ זאַק, אָנגעפּילט מיט שמאַטעס אָדער פּאַפּיר (ביים „אָרימאַן"), אַ בויגעלע בריוו־פּאַפּיר (ביים „עולם התוהו") אד"גל.

אויסגעהאַלטענער אין דעם פּרט איז געווען די גאָלדפֿאַדען־פּיעסע: אין „שולמית" (בעת דעם דועט „אַ, דער ברונעם... און די קאַץ אויך דערביי") האָבן ניט געטאָרט פֿעלן די אויף פּאַפּנדעקל אויסגעמאָלענע קאַץ (זעלטענער אַ לעבעדיקע) און דער ברונעם; אין „עקדת יצחק" — די פֿון פּאַפּנדעקל צונויפֿגעקלאַפּטע „עקדה". אין „בר־כּוכבא" האָט מען אויפֿן זעלבן אופֿן געמוזט אויפֿשטעלן אַ „מויער" און זיך באַנוצן מיט פּיקעס, שווערדן, זעלטענער מיט פֿייל־און־בויגן (אין דער פּראָווינץ אויך אַמאָל מיט פּולווער־וואָפֿן!). אָט די „גערעדטע" רעקוויזיטן זיינען אויסגעלאָזט געוואָרן נאָר צוליב מאַטעריעלע אָדער טעכנישע שוועריקייטן.אַזוי האָט דער דערעפֿנונגס־כאָר אין „שולמית" געזונגען: „אַנגעלאָדן מיט אַלעם גוטס... ווער פֿירט פּראָדוקטן און ווער רינד...", בעת די כאָריסטן זיינען געשטאַנען מיט בלויזע שטעקנס, אָן שום אַנדערן רעקוויזיט. אָפּט איז דער רעקוויזיט איגנאָרירט געוואָרן צוליב רעליגיעזע טעמים: מען האָט זעלטן געוואָגט אַרויפֿצוברענגען אויף דער בינע אַ צלם (אַמאָל אויך זיך אויסגעהיט פֿון אַ ספֿר תּורה). שבת האָט דער אַקטיאָר ניט געטאָרט רויכערן קיין פּאַפּיראָס אויף דער בינע. אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער האָט מען אַלעמאָל אין דער פּסח־וואָך באַנוצט מצה ביי די פֿאָרשטעלונ־גען, אַנשטאָט ברויט.

דער שפּעטערער נאַטוראַליזם האָט ניט נאָר אָפּגעריבן דעם גלאַנץ פֿון רעקוויזיט, נאָר אים גאַנץ אָפּט פּראָפֿאַנירט. איז רעכט געווען צו דערלאַנגען אַ שמוציק האַנדטוך אין אַן „אָרעמער" שטוב, אומנוציקערווייז אָנבליאָפּען אַ פּאַמעניצע וואַסער אויף דער בינע, באַוויזן „אמת בלוט" (די מאָרד־ און זעלבסטמאָרד־סצענע אין גאָרדינס „שחיטה" און „דער ווילדער מענטש") — ווייל „אַזוי איז נאַטירלעך". איז דאָס שלאָג־וואָרט פֿאַר רעקלאַמע געוואָרן: „נאַטירלעך וואַסער אויף דער בינע" (געביל אין זיינע מעלאָדראַמעס און שוואַרץ אין „אַטעלאָ" און אין הירשביינס

„שדים וויסן וואָס”). ניט ווייניקער „שלאָגער” איז אַ לעבעדיק פֿערד אויף דער בינע, וואָס מאַרשירט דורך די „היסטאָרישע שטיק” און שפּילט־אָפּ נאָך אין 1932 אַ גאַנצן אַקט אין קאַלמאַנאָוויטש־גאָלדענבורגס „אונטער איין דאַך”. אין הירשביין־רעפּערטואַר האָבן לעבעדיקע ציגן און קעלבלעך געשפּילט גרויסע ראָלן; מאָריס שוואַרץ האָט אַפֿילו אין זיין סטיליזירטער „כּשופֿמאַכערין” זיך באַנוצט מיט אַ לעבעדיקער מאַלפּע.

אויב אַפֿילו דאָס מעבל האָט אַ געוויסע צייט טיילוויז אָנגענומען סטיליזירטע פֿאָרמען, איז דער גאַנצער איבעריקער רעקוויזיט ס׳רוב פֿאַרבליבן געטריי דעם נאַטוראַליזם.

* *
*

דער קאָסטיום פֿון די פּורים־שפּילער איז באַשטאַנען פֿון אַ ראָק, איבערגעקערט אויף דער צווייטער זייט; אַמאָל אַ העמדל איבער די הויזן מיט אַ גאַרטל, אויפֿן קאָפּ אַ „טשאַקע” (אַ לענגלעכער דריי־עק פֿון קאָלירטן פּאַפּיר). ביי די יוסף־ און אַחשורוש־שפּילן האָט מען שוין געטראָגן אַ געבלימטן „כאַלאַט” (אַ ציצענעם שלאָפֿראָק), אַ פּאַפּירענע קרוין אָדער אַ טערקישע שאַל אויפֿן קאָפּ (פֿאַר יעקב אָבינו און אַחשורוש). ניט זעלטן פֿלעגן זיי אויך באַנוצן אַ „נאַטוראַליסטישן” קאָסטיום: איבערגעקערטע שאָפֿענע פעלצן (פֿאַרן „ציגיינער מיטן בער”), אַ פּויערשע „סיערמיענגע” מיט אַ שטרויענעם קאַפּעלוש („המן”). נאָך אום פּורים 1916 (בעת דער עסטרייכישער אָקופּאַציע) שפּילן בחורים אין אַ ליטוויש שטעטל „מכירת יוסף”, קאָסטיומירט אין חסידישע קאַפּאָטעס און סאַמעטענע קאַפּעליושן. אָט די „אומלעגאַלע” מיטלען פֿון אַנאַכראָנישער פּרימיטיווקייט האָבן לחלוטין ניט געשטערט די פֿאַרגאַפֿטע צוקוקער אויפֿצונעמען די פֿאָרשטעלונג מיט אַ זעלטענעם אינטערעס.

ניט ווייניקער פּרימיטיוו איז געווען דער גרים. די פֿאַרטיקע מאַסקע פֿון פּאַפּיר־מאָשעי — דאָס אויסדרוקפֿולסטע מיטל פֿאַר כאַראַקטעריזאַציע — איז געווען פּאָפּולער ביי אַלע „פֿאָרשטעלטע”, אויך ביים פֿאַרשטעלן זיך צו חתונות אין גרויסע רבישע הויפֿן. ניט זעלטן פֿלעגן די פּורים־שפּילער אַליין זיך מאַכן די מאַסקעס: אויסשניידן אין קאָלירטן פּאַפּיר לעכער פֿאַר מויל און אויגן און מיט אַ פֿאָדעם צוטשעפּען אַרום די אויערן, אָדער גלאַט צוקלעפּן שטיקלעך פּאַפּיר אויף די באַקן, נאָז און שטערן. אין פּראָפֿעסיאָנעלן טעאַטער האָט די מאַסקע זיך באַוויזן ערשט אין פּעריאָד פֿון סטיליזירטע ספּעקטאַקלען (ביי גאָלדפֿאַדענ־

שוואַרצס „כשופֿמאַכערין״, „צוויי קוני לעמעלס״ און „לא תחמוד״, ביי בן עמי־מעסטלס אויפֿפֿירונג פֿון יעוורעינאָווס „די שיף מיט צדיקים״ און אין אייניקע סאָוועטישע שטעלונגען). אָבער אין כּלל פֿלעגן די פּורים־שפּילער פֿאַרשפּילן מיט אַ ניט גרימירט פּנים (אַחוץ יעקב אָבינו, וועלכער פֿלעגט זיך צוטשעפּען ווי אַ באָרד אַ זשמוד פֿלאַקס אויף אַ שטריקל).

אויך די „בראָדער״ און די „פּאָלנישע״ האָבן נאָך ווייניק געוואוסט וועגן גרים. אַ טיכל אויפֿן קאָפּ, אַ קליידל איבער דער קאַפּאָטע — איז פֿון אַ מאַן געוואָרן אַ יידענע (שלום פּאַדזאַמטשע און הערמאַן וויינבערג אין לעמבערג און ווין). דאָסגלייכן פֿאַרקערט: אַ קאַפּאָטע, אַ יאַרמעלקע, פֿון אייגענע האָר „אָפּירגענומען״ פּיאות — האָט פֿון אַ פֿרוי געמאַכט אַ חסיד (פּעפּי ליטמאַן). דער „פֿעטער מעכעלע״ (מעכעלע גליקמאַן אין יאַסי) האָט נאָך צו 63 יאָר (אין 1912) געשפּילט דאָס יינגעלע אַלטערוניו (אין „דודס פֿידעלע״) מיט אַ ניט גרימירט פּנים. ניט תּמיד האָט אַ „בראָדער״ זיך פֿאַרגונען צו באַנוצן פֿלאַקס פֿאַר אַ באָרד. זייער אָפֿט איז עס געווען פּשוטע סאַזשע, אָדער דער שטויב פֿון אַן אָנגעברענטן קאָרק. דאָס נעמלעכע מיט וואָנסעס פֿאַר אַ „דייטש״, וועלכן מען האָט געוויינט־לעך נאָך צוגעגעבן אַ צילינדער, פּענסנע מיט אַ שוואַרץ בענדל און אַ שטעקן אין האַנט. אָבער שוין אין 1875 (?) פֿירט־אויף צעזאַר גרינבערג אין קאָנסטאַנטינאָפּאָל „יוסף מיט די ברידער״ און — ווי ער גיט אָן — זיינען „אַלע 100 באַטייליקטע״ געווען גרימירט און „היסטאָריש״ קאָס־טיומירט.

* *
*

די ביבלישע און „היסטאָרישע״ אָפּערעטע האָט שוין געצוואונגען זיך צו באַנוצן מיט קאָסטיום און טייל ווייז אויך מיט גרים. דער מאָלער מישל אַדאָלף ווערבל צייכנט שוין אָפּילו אין 1877 „פֿיגורן״ צו גאָלדפֿאַ־דענס איבערזעצונג פֿון „דער פֿאַרקויפֿטער שלאָף״, בעת גאָלדפֿאַדען אַליין סקיצירט זיין „אַשמדאי״ צו „דאָס צענטע געבאָט״. געוויינטלעך איז מען דאָ געגאַנגען נאָך הילף אין אייראָפּעאישן (שפּעטער אויך אין אַמעריקאַנער) אָפּערע־הויז, וואו מען האָט געקראָגן פֿאַר אַ שיבוש אָפּגעלייגטע קעניג־מאַנטלען, קרוינדלעך, צירונג, סאַנדאַלן און פּאַרוקן פֿון אַלטע אָפּערעס. אָט דער באַגאַזש האָט געדינט פֿאַר אַלע עפּאָכעס. איז געווען געוועין צו זאָגן דעם יידישן טעאַטער־גאַרדעראָבער, אַז די געשפּילטע פּיעסע איז אַ „היסטאָרישע״, און ער האָט שוין געוואוסט וואָס צו געבן: סאַנדאַלן, אַ „יידיש העמד״ מיט אַ גאַרטל, אַ טורבאַן און אַ געלאָקטן פּאַרוק — פֿאַר

ייִדן; טריקאָ, הויכע סאַנדאַלן, אַ פֿאַנצער און אַ העלם (אָדער אַ רייפֿל אויפֿן קאָפּ) — פֿאַר „העלדן". דאָס האָט מען באַנוצט ביי „אַלט־היסטאָרישע" (ביבלישע) שטיק. פֿאַרן מיטלאַלטער פֿלעגט מען נוצן הויכע שטיוול, אַן „אַלט־דייטשן" ראָק און אַ „קראַפּ־הוט". דער פֿרויען־קאָסטיום איז געווען נאָך פּרימיטיווער: אַ ווייס „ייִדיש" העמד מיט אַ לאַנגן וואַל (און אייגענע צעלאָזטע האָר) — פֿאַר דער ראָמאַנטישער ייִדישער העלדין (שולמית, דינה אין „בר־כּוכבא"); אַ באַפֿליטערט פּלוש־ אָדער סאַמעט־קלייד פֿאַר ניט־ייִדישע, אָדער „אינטריגאַנטישע" העלדינס (די צעזאַרין אין „בר־כּוכבא", די הויפּטהעלדין אין „אשה רעה" אד"גל).

דאָס האָט, פֿאַרשטייט זיך, ניט אויסגעשלאָסן היפּשע קוריאָזן. גאָלדפֿאַדענס „דאָקטאָר אַלמאַסאַדאָ" האָט ניט איינמאָל געשפּילט אין אַ מאָדערנעם פֿראַק. און ביי אַ דילעטאַנטן־גרופּע — משוררים פֿון דער זלאָטשאָווער שול — האָט נאָך אַרום 1900 אַברהם אין „עקדת יצחק" געשפּילט אין אַ טלית מיט אַ זילבער־געהעפֿטער עטרה.

דער נאַטוראַליזם האָט אויך דאָ אַריינגעבראַכט אַן איבערקערעניש. גאָרדין פֿלעגט פֿאַרלאַנגען פֿון זיינע אַקטיאָרן זיך גרימירן און אָנטון „ווי מענטשן" — האָט זיך אָנגעהויבן אַ סדרה „קאָפּירן דאָס לעבן". נאָר אויב דער קאָסטיום האָט ניט תּמיד אויסגעהאַלטן די מאָס (ס'איז באַקאַנט ווי שלעכט עס זיצט דער פֿראַק אויף אַ ייִדישן אַקטיאָר), האָט דער גרים ביי דער ייִדישער בינע דערגרייכט אַ געוויסע מייסטערשאַפֿט. אין קעגנזאַץ צום ענגלישן „טײַפּ"־אַקטיאָר (וועלכער שפּילט „סטרעיט" — מיט אַ ניט גרימירט פּנים), איז דער ייִדישער אַקטיאָר געצוואונגען צו שפּילן פֿאַרשידנאַרטיקע טיפּן און כאַראַקטערס. האָט אים דער אַקטיאָרישער רייץ, צו וועלן זיין אַנדערש אין פֿאַרשידענע ראָלן (בפֿרט אָבער זיין שטאַרקע נייגונג צו אימיטאַציע), דערפֿירט צו פֿילפֿאַכע מאַסקע־עקספּערימענטן, ביז ער האָט אַלס מוסטער־גרימירער שיער ניט איבערגעיאָגט זיינע מאָסקווער קאָלעגן.

ווייניקער מזל האָט דער ייִדישער אַקטיאָר געהאַט צום סטיליזירטן גרים און קאָסטיום. דאָ איז גראָד זיין נייגונג צו אימיטאַציע געווען אַ שטערונג. אָבער אין אַ היפּשער מאָס איז עס דערגרייכט געוואָרן אין די ייִדיש־סאָוועטישע טעאַטערס און (אַדאַנק זייערע בינע־אילוסטראַציעס און די גאַסטשפּילן פֿון דער „הבימה", טיילווייז אויך פֿון „שאָו סורי" און „דער בלויער פֿויגל") האָט עס בהדרגה זיך איינגעבירגערט אויך אין קונסט־טעאַטער, אין „אַרטעף" און אויף אַנדערע ייִדישע בינעס.

מיטן אומקער צו רעאַליזם בכלל איז אויך דער גרים געוואָרן „נאַ־טירלעכער", בשעת שפּורן פון סטיליזירטן קאָסטיום זיינען פאַרבליבן נאָך ביז היינט.

* *
*

טאָג־ליכט אָדער די יום־טובדיקע בענטש־ליכט פון דער באַלע־באַטישער סאַליע פלעגן באַשטראַלן די כשרע נאַיִוויטעט פון די פּורים־שפּילער. צוליב די „פאַרשטעלטע" האָט מען אויך אָנגעצונדן דעם בליך־לאָמפּ. אַלע אַנדערע „עפעקטן" האָבן זיך שוין באַשאַפן אין תמימות פון די צוקוקער. די „בראָדער" פלעגן אָנצינדן אַ ליכטל אויף זייער שפּיל־טישל — אַמאָל אויך צוויי ליכט, וואָס האָט צוגעגעבן דער פאַרשטעלונג אַ יום־טובדיקן כאַראַקטער.

די גאָלדפאַדען־פאַרשטעלונגען זיינען, פאַרשטייט זיך, פאָרגעקומען ביי קעראָסין־לאָמפּן. אָבער גלייכצייטיק האָט מען געצונדן פאַרשידנ־פאַרביקע „בענגאַלישע פייערן", וועלכע גאָלדפאַדען האָט אַזוי גערן גע־לאָזט אויפלייכטן ווי אַן עפעקט ביי יעדער „גרויסער" שלוס־סצענע. דאָס „אַלקאָהאָל־פייערל" אויף יצחקס עקדה האָט נאָך געשיינט לאַנג נאָך גאָלדפאַדענען.

גאַז־ און עלעקטריק־באַלייכטונג האָט מען אַדאַפּטירט בהדרגה, לויט דעם ווי עס האָבן עס איינגעפירט די באַלעבאַטים פון די שפּיל־לאָקאַלן, אין וועלכע דער יידישער טעאַטער איז כמעט שטענדיק געווען אַן איינגעבע־טענער גאַסט. אָבער איין מאָל זיך דערשלאָגן צו עלעקטריק, האָט די יידישע בינע גענומען אויפלייכטן אָן מאָס און גרענעץ: וואָס מער לעמפּ־לעך אַלץ „שענער"! בפרט בעת דעם „אויסשטאַטונגס"־פּעריאָד, ווען קאָלירטע לעמפּלעך אַרום מגן־דוד און אָרון־קודש, און די עלעקטרישע גלעקלעך צווישן פּובליקום (אונטער די שטולן אין צושויער־רוים) זיינען געגאַנגען אין אַלרייטישן געוועט (טאָמאַשעווסקי־שאָר). די סאַפּיר־בלויע „נאַכט־פענסטער" און דער ציגל־רויטער „זון־אונטערגאַנג" באַלייכטן נאָך היינט די יידישע בינע.

זייער באַליבט איז געווען די „וויזיע", וואָס פלעגט באַווייזן גייסטער אונטער גרינלעכן ליכט (דער „טויטער טאַטע" אין „ישיבה־בחור"), אָדער אַ בילד דורך אַ טראַנספּאַרענט (הינטער באַמאָלענער גאַזע) ווי אַן אילו־סטראַציע צו אַ מעלאָדראַמאַטישן עפּיזאָד. אָבער דער הויפּט־עפעקט איז אַלץ פאַרבליבן דער רעפלעקטאָר, וואָס מוז שטענדיק באַגעגענען, באַ־לייכטן און באַגלייטן דעם סטאַר.

די יידישע בינע האָט אויך אַדאַפּטירט דעם סיסטעם פֿון פֿלעקן־ און שטימונג־באַלייכטונג, בפֿרט ביי מאָדערנע אויפֿפֿירונגען. אָבער אויך די מעלאָדראַמע האָט זיך איר שטימונג־ליכט: בעת אַ סענטימענטאַלער סצענע ווערט טונקל, און תּיכּף — ביי דער קאָמישער סצענע — ווערט פֿלו־צים ווידער ליכטיק.

צום היפּוך איז אין אַ געוויסער צייט דערגאַנגען דער נאַטוראַליזם מיט זיין בלאָסער שאַטנדיקייט ביז שטאָק־פֿינסטערניש אויף דער בינע (הירשביין־ און ווילנער־טרופּע). ס'איז אַפֿילו געשאַפֿן געוואָרן אַ חוזק־ווערטל אויפֿן חשבון פֿון דער „ליטעראַרישער" פֿאָרשטעלונג: „מען שפּילט אין דער פֿינצטער און מ'שעפּטשעט מען זאָל ניט הערן". וואָרעם אַפֿילו די אַקוסטישע עפֿעקטן (באַן־פֿייפֿעריי, שרפֿה־טומל אד"גל) זיינען געמאַכט געוואָרן „נאַטוראַליסטיש" און פֿלעגן אָפֿט איבערהילכן די שטאַרקסטע אַקטיאָרן־שטימע.

פֿון אַנדערע עפֿעקטן זיינען געווען פּאָפּולער דער בליץ און דער דונער, וויניקער דער ווינט־עפֿעקט. גאָר זעלטן איז באַנוצט געוואָרן פֿילם אויף דער בינע.

* *
*

באַגלייט־ און עפֿעקט־מוזיק האָט שטענדיק פֿאַרנומען אַ גרויסן פּלאַץ אין יידישן טעאַטער — נגינה איז געווען דאָס זאַלץ־און־פֿעפֿער פֿון דער פֿאָרשטעלונג. שוין ביי די „בראָדער" האָט „יעדער הויפּט־זינגער געהאַט אַ „באַהעלפֿער", און די עובדא פֿון די באַהעלפֿער איז באַשטאַנען אין: 1) אויסרופֿן וואָס פֿאַר אַ ליד מען גייט זינגען; 2) אַליין פֿריער אויסזינגען דעם „אַנטרע־ניגון" צום ליד; 3) העלפֿן מיטזינגען און צוקנאַקן מיט די פֿינגער צום פֿריילעכן צושפּיל". [24] נאָך אַרום 1910 זינגט אין ווין דער גאַנצער אַנסאַמבל די „אַנטרע־נומער" און באַגלייט דערנאָך דעם זינגער — במקום אַן אָרקעסטער.

דער אינסטרומענטאַלער עפֿעקט איז צוגעקומען ערשט שפּעטער: דאָס פֿידעלע אָדער קלאַוויר (אַמאָל אויך דער גאַנצער אָרקעסטער) „שפּילט מעלאָדראַמע" בעת סענטימענטאַלע סצענעס — אַ מוזיק־„טוש" אָדער „שטורם" באַזאָרגט די „אויפֿברויזנדע" סצענעס מיט אַקוסטישע סימבאָלן. אין אַ פֿיל גרעסערער מאָס ווערט דער מוזיק־עפֿעקט אויסגענוצט אין

---

[24] לויטן „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער": ראובן ווייסמאַן — ווי אַלט איז דאָס יידישע טעאַטער? — „אידיש טעאַטער", ניו־יאָרק, 1923.

נייעם טעאַטער. דאָ האָט די מוזיק אויפֿגעהערט צו זיין בלויז דער באַגלייט־עלעמענט, האָט אַלץ מער און טיפֿער זיך צוזאַמענגעגאָסן מיט דער גאַנצער פֿאָרשטעלונג און געוואָרן אַן אינטעגראַלער טייל פֿון איר. אַחוץ די דראַמאַטישע אָווערטורן און אַקט־פּרעלודן, אָדער דאָס אַלטע מיטל פֿון הינטערקוליסן־ און הינטערפֿאָרהאַנג־זינגען (וואָס איז שוין אין געוויסע טעאַטערס איבערגעגאַנגען אין מאַנעריזמען), האָט דער נייער טעאַטער אויסגענוצט דעם מוזיקאַלישן אינסטרומענט אויף צו פֿאַרשטאַרקן מאָסן־אויסברוכן פֿון צאָרן און פֿרייד, און האָט אָפֿט געלאָזט אַריינגיסן אָט די ריטמיק אין אַקטיאָרס זשעסט, באַוועגונג און שפּראַך־טעמפּאָ. אין דעם פּרט האָבן מאָדערנע יידישע מוזיקער (קריין, מילנער, שטיינבערג, פּולווער, אַכראָן — אויך טיילווייז אין אַמעריקע: רומשינסקי, סעקונדע, שייפֿער, פֿון די ייִנגערע ווייִנער, עלשטיין, ראָוד) דערגרייכט אויסגעצייכנטע רעזולטאַטן און אויף דעם אופֿן פֿיל געהאָלפֿן פֿאַרטעאַטראַליזירן דעם יידישן ספּעקטאַקל.

נגינה (ווי אויך דער מאָדערנער פּלאַטן־סיסטעם) איז זייער עפֿעקטפֿול באַנוצט געוואָרן אין אויפֿפֿירונגען פֿון די סאָוועטישע טעאַטערס, ביי די „ווילנער", אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער און אין „אַרטעף".

בינע־טראַדיציע

שטרענגער ווי מנהגים ביי פֿעלקער ווערט אָפֿט אָפּגעהיט די טראַדיציע אויף דער בינע. אַדאַנק אָט דער טעאַטער־טראַדיציע (אפֿשר אויס פּיעטעט צו די עלטערע פֿאַך־קאָלעגן) איז מעגלעך געוואָרן די „פּערמאַנענטע", אַזוי צו זאָגן, טיפּן־קרעאַציע פֿון אַ אַרלעקין, קאָלאָמבינאַ, פּאַנטאַלאָנוס א״אַ (אין דער „קאָמעדיא דעל אַרטע") און דער „טיפּיזירטער" אופֿן שפּילן אין די מיסטעריעס און קירכן־שפּילן פֿון מיטלאַלטער. אַ לאַנגע צייט איז שווער געווען זיך צו דערנקען, אַז אָסטראָווסקי און גאָגאָל, האַבּיאַ פֿרעדראָ און באַלוצקי, קאָצעבוע, אַנזענגרובער און אַפֿילו שעקספּיר זאָלן אַנדערש געשפּילט ווערן ווי עס האָבן זיי געשפּילט אונזערע פֿאָטערס און זיידעס. די טראַדיציע האָט דאָ פּשוט פֿאַרגוואַלטיקט דעם אינדיווידועלן צוגאַנג צו אַן אויפֿפֿירונג.

ענלעך אויף דער יידישער בינע. דער „מסיני־נוסח" פֿון די יוסף־און אַחשורוש־שפּילן איז זעלבסטפֿאַרשטענדלעך. אָבער אויך דער שפּעטערער יידישער טעאַטער האָט זיך זיין טראַדיציע. אַפֿילו דער קאָסטיום, גרים און רעקוויזיט האָבן זיך געשאַפֿן „טראַדיציאָנעלע סימבאָלן"; מלאָ־

כים זײַנען שטענדיק אין װײַסע העמדער און בלאָנדע פּאַרוקן; דער מלאך המות, דער פֿאַרשטעלטער „היסטאָרישער" בעטלער און דער פּריסטער — אין אַ שװאַרצער „קוטע"; דער טײַװל — רויטער קאָסטיום און שװאַרצער פּאַרוק; אינטריגאַנט — שװאַרצער קאָסטיום און רויטער פּאַרוק (אין „לעבנס־בילדער": שװאַרצער פּאַרוק, מיט שװאַרצע, אַראָפּ־הענגענדיקע װאָנסעס); גלאַט אַ „שלעכטער" — ייִד אָדער ניט־ייִד — מוז געװײנטלעך זײַן אַ רויטער. אויך דער „טשופּ", װאָס שטעקט אַרויס פֿון אונטער דער יאַרמעלקע איבערן שטערן פֿון אַ הדרת־פּנים, איז על־פּי טראַדיציע איבערגעגאַנגען בירושה פֿון י. פּ. אַדלער.

אַזוי איז שװער געװען זיך פֿאַרצושטעלן אַ חסיד אויף דער ייִדישער בינע אָן אַ קאָלירטער פֿאַטשײלע (רויט, זעלטענער בלוי), אַ גבאי אָדער אַ שמש אָן אַ טאַבאַק־פּושקעלע, אַ שדכן אָן אַ פּאַראַסאָל, אַ מעקלער אָן אַ שטעקעלע. דער דאָקטאָר האָט געמוזט טראָגן אַ „צװיקער" אויף דער נאָז, דער לערער אָדער סטודענט — אַ בוך, רײַכע לײַט — אַ „פֿײַנעם" שטעקן, יוניאָן־פֿירער און „קאַפּיטאַליסטן" — אַ שטײַפֿן הוט מיט אַ ציגאַר אין מויל.

אויך די גאַרדין־עפּאָכע האָט איבערגעלאָזן טראַדיציע. הערשעלע דוב־ראָװנער און רפֿאל פֿרידלענדער װערן נאָך אַלץ געשפּילט מיט דיזעלביקע בערד און גאַרדינשער פֿילאָזאָפֿישקייט. אָבער בעת מען טרעפֿט שוין הײַנט גאַנצע גאַרדין־אַנסאַמבלען מיט אַ מאָדערנער אויסטײַטשונג און אינדיװידועלער ראָלן־אויפֿפֿאַסונג, איז דער סטיל פֿון גאָלדפֿאַדען־רעפּערטואַר פֿאַרבליבן שטרענג טראַדיציאָנעל. דאָ קומען ניט אין באַטראַכט די געצײלטע מאָדערניזירטע גאָלדפֿאַדען־אויפֿפֿירונגען, בײַ װעלכע עס איז בפֿירוש געװען אַ כּװנה צו סטיליזירן און דער טעקסט איז טענדענציעז איבערגעאַנדערשט געװאָרן (סאָװעטישע טעאַטערס און „אַרטעף", ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער און אַשענדאָרפֿס „שולמית" אין װאַרשע), אָדער די עקסטראַװאַגאַנצן פֿון אַזש דרײַ צינגיטאַנגאָס אין „שולמית" און דרײַ האַצמאַכס אין דער „כּשופֿמאַכערן" (מאַנגערס באַאַרבעטונג), אַ דאָפּלט פּאָר „קוני לעמעלס" צי גאָר „שולמית אויף דער לינקער זײַט" (אין לעמבערג, װאו אַלע מענער־ראָלן זײַנען געשפּילט געװאָרן פֿון פֿרויען, און די פֿרויען־ראָלן פֿון מענער). דאָרט, װאו מען האָט געשפּילט אַ גאָלדפֿאַדען־פּיעסע „װי עס שטייט געשריבן", איז די גאָלדפֿאַדען־פֿאַרשטעלונג פֿאַרבליבן װי אַ תּורה־מסני, װי דער נוסח פֿון אַ תּפֿילה. די טויזנטסטע פֿאַרשטעלונג אין בוענאָס־אײַרעס אָדער יאָהאַנעסבורג איז אין עצם תּמיד געװען ענלעך צו אַן ערשטער פֿאַרשטעלונג אין יאַסי אָדער

אַדעס. ווייל גאָלדפֿאַדען איז ביז היינטיקן טאָג אַ שטיק יידישע טעאַטער־טראַדיציע. זאָל נאָר ביי אַ פּראָבע פֿון גאָלדפֿאַדענס „דיביידע קוני־לעמעלס" דער יונגער רעזשיסער פּרוּוון שטעלן דאָס טישל לינקס, בעת דאָס טישל פֿלעגט שטיין רעכטס — :

— ס'איז מיר ניט צו דער האַנט — פּראָטעסטירט באַלד די אַקט־ריסע — אַלעמאָל געשפּילט מיטן טישל רעכטס.

— וואו שטייט דאָס טישל ביי פּנחסלען? — פֿרעגט מען באַלד ביי אַן עלטערן שוישפּילער, וועלכער געדענקט נאָך גאָלדפֿאַדענען אַלס דירעקטאָר.

און דאָרט וואו דאָס טישל איז געשטאַנען ביי גאָלדפֿאַדענען, דאָרט וועט עס אויך איצט שטיין.

אין „משיחס צייטן" צעקייעט יאַנטל שנאָרער אַ צעטל פּאַפּיר, כּדי ער זאָל „בעסער פֿאַרגעדענקען דאָס פֿאַלשע עדות־זאָגן". דעם יונגן רע־זשיסער געפֿעלט עס ניט:

— די סצענע איז באַנאַל, מיר וועלן עס ניט מאַכן.

— איך בין דער אָריגינעלער! — צעבייזערט זיך דער אַלטער אַק־טיאָר, וועלכער האָט געשפּילט יאַנטל שנאָרער נאָך אין גאָלדפֿאַדענס צייטן.

די סצענע וועט בלייבן ווי געווען — ער וועט ביי דער פֿאָרשטעלונג דעם צעטל צעקייען.

ווי זשע אַנדערש? ער, דער „ערשטער", האָט אַזוי געשפּילט נאָך מיט גאָלדפֿאַדענען — בלייבט ער דער גערעכטער און קיינער וועט אים נישט איבעראַנדערשן. וואָס וואָלט דאָס זיין פֿאַר אַ צינגעטאַנג (אין „שולמית"), וואָס זאָל ביי דער דערקענונג־סצענע ניט אַרויפֿשפּרינגען אויף מנוחן מיט אַ גלאָז וואַסער אין האַנט? אָדער ווי וואָלט נתן הכּהן געקאָנט אויס־רעכענען זיין יחוס און ניט אַריינרעכענען עטלעכע נעמען פֿון חשובע געסט אין פּובליקום? און וועט ישמעאל אין „עקדת יצחק" דורכלאָזן די געלעגנהייט איינצושמירן זיינע לעפֿצן אין סמעטענע, בשעת ער באַדינט די דריי וואַנדערער? ביי דער שבועה־סצענע אין „בר־כּוכבא" מוזן די פֿאַרשווערער ווי אויף קאָמאַנדע זיך אַ דריי טון מיטן פּנים צום אָרון־קודש, און נאָך דריי מאָל „מיר שווערן" ווידער זיך אַ קערעווע טון מיטן פּנים צו דער אַוואַנס־בינע און אויסלאָזן מיטן לאַנגן פֿינאַל. פּאַפּוס מיט די רוימער מוזן, איינער הינטערן צווייטן, לויטן טאַקט פֿון דער מוזיק פֿאַלן פֿון די פֿיס. ווער וועט דאָס ענדערן? און וועלכער באַ־לעט־מייסטער וועט וואַגן צו אַראַנזשירן דעם שמעק־טאַבאַקע־טאַנץ אין

„לא תחמוד" אנדערש ווי גאָלדפאַדען האָט געהייסן אים טאַנצן? וויפל בר־כּוכבאס, אַבישלומס, רבי יאָזועלמאַנס, דינהס, שולמיתעס, שמענד־ריקס און האָצמאַכס האָבן שוין נישט איבערגעשפּילט אין דעם באַלד זיבעציק־יאָריקן גאָלדפאַדען־טעאַטער — אַלע האָבן זיי איין נשמה, אַלע ווי פון איין פאָרם געגאָסן. ווייל עס שפּילט אין זיי ניט דער באַזונדערער צוגאַנג צו דער ראָל, ניט די אויפפאַסונג, נאָר די טראַדיציע.

דאָסגלייכן דער רעקוויזיט און בינע־עפעקטן, ווי דער גרים און קאָסטיום פון די גאָלדפאַדען־טיפּן. אין וואָס וועט יאָנטל שנאָרער האַלטן זיין יחוס־רעקאָמענדאַציע, אויב ניט אין אַ ווייבערשן זאָק? פּונקט אַזוי מוזן דער בעל הבית און דער משרת אין „לא תחמוד" אָנטון אויף די הענט זאָקן אָנשטאָט הענטשקעס. לאַנג נאָכדעם ווי די יידישע בינע האָט זיך שוין באַנוצט מיט עלעקטריש ליכט, האָט מען נאָך אַלץ ביי די שלוס־אַקטן געצונדן הינטער די קוליסן דאָס באַרימטע „גאָלדפאַדענ'שע" בענגאַלישע ליכט; אויפן מזבח (ביי „עקדת יצחק") האָט נאָך אַלץ געברענט ספּירט מיט וואָטע. קיינער קאָן זיך ניט דענקען די קוני לעמעלס אָן דעם כאַראַקטעריס־טישן בערדל, ישמעאלן אָן די קלאָונאַרטיקע לעפצן, יאָנטל שנאָרער אָן דעם עכט־טראַדיציאָנעלן האָרב און פאַרקיסלעטע אויגן, האָצמאַך אָן די צעפּאַלאָשעטע באָרד און פאות און צעכראַסטעטע פּאָלעס, שמענדריק אָן דעם עק אין דרויסן.

זאָל פּרוּוון אַ שוישפּילערין זיך דינגען מיטן גאַרדעראָבער, אַז דער קאָסטיום פּאַר אַ גאָלדפאַדען־ראָל געפעלט איר ניט:

— אין דעם האָט געשפּילט די פּראַגער — איז דער קורצער ענטפער, און די שוישפּילערין ווייסט שוין אויף זיכער, אַז קיין אַנדערן קאָסטיום וועט זי ניט קריגן.

פּאַפּוס (אין „בר כּוכבא") רעדט בפירוש וועגן זיין „שוואַרצע הויט"; אָבער ביז היינט ווערט ער געשפּילט אַ רויטער ווי אין גאָלדפאַדענס צייטן. ר' שלומניו (אין „קוני לעמעלס") איז שוין גאָר געבליבן אַ פאָטאָגראַפישער טיפּ אין יידישן רעפּערטואַר. ס'איז געגוג, ווען דער רעזשיסער זאָגט אָן עלטערן שוישפּילער: איר דאַרפט שפּילן א יידן אַ שלומניו — און דער שוישפּילער וועט שוין וויסן מיט אַלע פּיטשעווקעס וואָס דער רעזשיסער וויל פון אים.

אויך די ראָלן־פאַרטיילונג ווערט געגוי אָנגעהאַלטן ווי גאָלדפאַדען האָט עס אָנגעדייט. די באָבע יאַכנע למשל, מוז שטענדיק געשפּילט ווערן

פֿון אַ מאַן, ווי ביי גאָלדפֿאַדענען.* יעדע פּרימאַדאָנע, וועלכע שפּילט יצחקן (אין „עקידת יצחק") ווייסט, אַז אין דערזעלביקער פֿאָרשטעלונג דאַרף זי אויך זינגען דעם ערשטן מלאך. און תּמיד זינגט אַ ערשטער שוי־שפּילער די עפּיזאָדן־ראָל פֿון קצב אין דער „כּשוף־מאַכערן".

וויניקער טראַדיציאָנעל זיינען געבליבן די דעקאָראַציעס ביי די גאָלד־פֿאַדען־פֿאָרשטעלונגען — פּשוט דערפֿאַר, ווייל אין דעם פּרט איז אויך גאָלדפֿאַדען אַליין נישט געווען אויסגעהאַלטן. שפּילנדיק אונטער פֿאַר־שידענע אומשטאַנדן, האָט ער ביים זעלביקן „עקידת יצחק" געלאָזן אין יאָסי אַראָפּשוועבן מלאכים פֿון הימל, און אַ צווייט מאָל, שפּילנדיק ערגעץ אין אַ פֿאַרוואָרפֿן ווינקל אין אַ שטאָל, איז ער געווען צופֿרידן, ווען זיינע דריי מלאכים האָבן געקאָנט זיך אַריינשפּאַרן אויף דער בינע דורך אַ ליילעך־שפּאַלט.

אַסך פֿון די נישט־אָנרירבאַרע טיפּן, וואָס די גאָלדפֿאַדען־שפּילער האָבן באַשאַפֿן, זיינען אָפּילו אַריבער ווי אַ משל אין פֿאָלקס־ווערטל. אין דער טע־אַטער־וועלט דאַרף מען נישט איינעם אָנרופֿן „פֿאָרעטער" אָדער „שוואַכ־לינג" — ס׳איז גענוג ווען מ׳זאָגט אויף אים, אַז ער איז אַ „פּאָפּוס", אָדער אַז „ער גייט איבער צו די רוימער". מיט „זיין אַ העלד ווי בר־כּוכבא", זיין אַ „ברײנדעלע קאָזאַק" אָדער אַ „שמענדריק", איז גענוג בולט באַצייכנט דער כאַראַקטער פֿון אַ מענטשן.

פּרעסע און פּובליקום

אַ באַזונדערע ווירקונג אויפֿן גאַנג פֿון טעאַטער האָט די פּרעסע און דאָס פּובליקום. דער באַזוכער ברענגט־מיט אין טעאַטער זיין אייגענעם אורטייל. איז דאָך טעאַטער אפֿשר דער איינציקער קונסט־צווייג, וואו דער געניסער ווערט צוגלייך דער מיט־באַשאַפֿער און מיט־קריטיקער; זיין איינטריט־געלט „רעדט", און דאָס האָט זיין טאָפּלטן באַדייט — אי פֿאַרן קיום פֿון טעאַטער אי ווי אַ סימן פֿון אָפּשאַצונג פֿון דער קונסט־לייסטונג. דער שענסטער חן און צירונג פֿון אַ טראַגעדיע (אויף דער בינע) — זאָגט מאַרגאַרעט וועבסטער אין נאָמען פֿון אַן עליזאַבעטישן פּיעסן־שרייבער — באַשטייט אין פֿולן טעאַטער מיט אַ פֿאַרשטענדיק פּובליקום. דאָס איז נויטיק ניט נאָר פֿאַר דער קאַסע, נאָר דערהויפּט אויך פֿאַר דער פּסיכאָלאָגיע פֿון

---

* די ערשטע פּרוּװ צו שפּילן די באָבע יאַכנע איז געווען דינה האַלפּערן אין וואַרשע; אין 1936־37 איז אויך אין „אַרטעף" (אין מעסטל־שניידערס אויפֿפֿירונג) די ראָל געשפּילט געוואָרן פֿון אַ פֿרוי.

טעאַטער — און דעם רעזשיסערס אויפגאַבע איז „דאָס צו דערמעגלעכן צו ביידענס צופרידנקייט".[25]

ווען די ווירקזאַמע פאַרשטעלונג שטענדיק זיך מוזן רעכענען מיט צוויי אומבאַדינגטע פאַקטאָרס: די אויפנעם־וויליקייט און די אויפנעם־מעגלעכקייט פון איר טעאַטער־גייער. אַן זיי איז קיין פאַרבינדונג מיטן פובליקום ניט מעגלעך, און אויך אַזוי ווייט ווייניקסטענס איז ריכטיק דאָס ווערטל, אַז יעדעס פאָלק האָט אַזאַ מין טעאַטער ווי עס פאַרדינט.

דעם אַמאָליקן ווייך־קעלער האָט באַזוכט אַ איינהייטלעכער שיכט, איז דערפאַר ניט געווען קיין שפור פון וואַקלדיקייט. „פון ערשטן טאָג פון זיין עקזיסטענץ איז דער יידישער טעאַטער דער עיקר געווען אַ פּראָדוקט פון דער דעמאָקראַטישער און באַלמעלאָכישער סביבה. די יידישע בורזשואַזיע, וואָס איז געווען דורכגעדרונגען מיט אַסימילאַטאָרישע טענדענצן ... און מיט שאָוויניסטישע פאַראורטיילן, האָט געקוקט מיט האַס און פאַראַכטונג אויף דעם „זשאַרגאָן"־טעאַטער פונם פּראָסטן פאָלק".[26] איז — ביי אַן איינהייטלעכן באַזוכער — געווען אַ איינהייטלעכע פאַרשטעלונג.

ערשט דאָס „גאַלעריע טעאַטער" האָט מיט זיין סאָציאַלער דיפערענצירונג אַריינגעבראַכט אויך אַ „געשמאַק־צעטיילונג": די „גאַליאָרקע" און דעם „צוויי־דאָלאַרדיקן" אַלרייטניק. און דאָ האָט זיך אָנגעהויבן דער ערשטער קאָנפליקט צווישן בינע־דיכטער און שוישפּילער, טעאַטער און פובליקום. שוין גאָלדפאַדען קלאָגט זיך אין זיין אויטאָביאָגראַפיע: „איך האָב געמוזט אָנהויבן מיט קליינע אָפּערעטן, ווייל ... די רויע, אומגעבילדעטע קרעפטע [די שוישפּילער] האָבן איין וואָרט ניט פאַרשטאַנען אַליין, ווען מען שרייבט זיי אַן אַ רעכטן מאָנאָלאָג, און וואָס ערגער איז, אַז דאָס ליבע פובליקום ... איז געווען נאָך רויער און אומגעבילדעטער פון די אַקטיאָרן". און וועגן יידישן פובליקום אין אַמעריקע (פון אַרום 1884) דערציילט ב. גאָרין: „שטיקער האָט מען געשפּילט אַלטע פון דער היים און אַפילו דאָס פובליקום, קאָן מען זאָגן, איז אויך געווען פון דער אַלטער היים. די דייטשע יאַהודים, וואָס זיינען דאָ שוין געווען תושבים, האָבן אין יידישן טעאַטער ניט אַריינגעשמעקט ... די טעאַטער־באַזוכער זיינען געווען גרינע, גראָד ווי די אַקטיאָרן".

---

[25] Margaret Webster: "Shakespeare Without Tears", New York, 1942.

[26] מ. גאָלדבלאַט — דער בירעבידזשאַנער יידישער מעלוכע־טעאַטער — „פאָרפּאָסט" 2־4, בירעבידזשאַן, 1937, ז' 128.

דאָס זײַנען ס׳רוב געווען קלײנשטעטלדיקע האָרעפּאַשניקעס, וועלכע האָבן קוים געקענט עברי (אַן עלעמענט, וואָס בײַ ניט־ײדן באַזוכט ער בכלל ניט קײן טעאַטער). האָבן זײ אָנגענומען פֿאַר ליב אַלץ, וואָס מען האָט זײ געגעבן, אַבי דעם בענקנדיקן אומעט צו פֿאַרטרײַבן. צו זײ זײַנען געווען געווענדט די דונערנדיקע מאָנאָלאָגן, פֿון זײער אַפּלאָדירן איז געווען אָפּהענגיק דער קיום פֿון דער פּיעסע. האָט דער טעאַטער גענומען פֿאַבריצירן „צוגענגלעכע״ פֿאָרשטעלונגען און איז אויף אַ לאַנגער צײַט פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין בילִיקסטן וואָדעוויל (די „מיוזיק האָלס״).

דערזעלבער עולם האָט אָבער פּונקט אַזוי געשלונגען יעדעס וואָרט פֿון גאָרדינס פּיעסן און האָט געשאַפֿן אַ מין זעלטענעם טיפּ „פּאַטריאָטן״ (איבערגעגעבענע אָנהענגער פֿון טעאַטער, בפֿרט פֿון סטאַר־אַקטיאָר), וואָס האָט געהאַט זײַנס גלײַכן נאָר אין אַמאָליקן הײמישן „חזן־פּאַטריאָט״. זײ האָבן טאַקע אָפּט אָנגעהאַלטן דעם װיברירנדיקן פּולס פֿון טעאַטער, האָבן אָבער גלײַכצײַטיק אַרײַנגעהויכט אין אים דעם אומגעזונטן קולט צו סטאַריזם מיט אַלע זײַנע אומבאַגרענעצטע געשמאַקלאָזיקײטן. קלאָגט זיך אויך גאָרדין (אין זײַן אַלעגאָרישן פֿעליעטאָן „יהודית״ — די ײדישע מאַמע, „איר טאָכטער״ — די קונסט): „איך האָב איר קינד [די קונסט] אויפֿגעהויבן פֿון מיסט, אַראָפּגענומען פֿון איר די לומפּן און שמאַטעס... און מיר אויף צו להכעיס דערלויבט זי [די מאַסע] אָפּט מען זאָל איר קינד אָנציִען צוריק די אַלטע לומפּן און די אַלטע שמאַטעס״.

דער „ליטעראַרישער״ טעאַטער האָט, מיט זײַן צוציִען דעם אינטעליגענטערן טעאַטער־גײער, אָן ספֿק משפּיע געווען צום בעסערן — סײַ אין אויסוואַל פֿון רעפּערטואַר סײַ אין אויספֿירונג פֿון ספּעקטאַקל. אָבער אויך דאָ האָט דאָס ראַנגלען זיך מיטן טעאַטער־גײער ניט אויפֿגעהערט: די „פֿײַנע לײַט״ האָט תּמיד געפֿעלט אין ײדישן טעאַטער די באַלעבאַטישע „רחבותקײט״. זײ האָבן אויך אָפּט זײַן לשון ניט פֿאַרשטאַנען, אָדער אים פּשוט געהאַסט. געבליבן איז „עמך״ — האָט דער אײַנגעוואָרצלטער פּרימיטיוו גאָר לײַכט זיך איבערגעפֿלאַנצט אויך אויפֿן „ליטעראַרישן״ באַזוכער. איז פֿאַר אים נאָך אַ לאַנגע צײַט די רעזשיסערישע און שױשפּילערישע נאַטור־אימיטאַציע געווען דער העכסטער אויסדרוק פֿון טעאַטער־קונסט, דער וויץ — דאָס גאַנגבאַרסטע לאָקמיטל, און זײַן געזאַלבטער כּהן, דער קאָמיקער — דער באַליבטסטער אַקטיאָר.

מיט דער הילף פֿון אַ געוויסנהאַפֿטער טעאַטער־פּרעסע, דורך אַ פֿאַראַנטוואָרטלעכער באַציִונג צו דער ײדישער בינע, וואָלט געווען דאָס

יידישע פּובליקום (איינס פֿון די סענסיטיוּוסטע און מיט אַ זעלטענער ליבע צום טעאַטער!) געקאָנט ווערן דער מוסטערהאַפֿטער באַזוכער פֿון בעסערן טעאַטער. האָט אָבער אַ טייל פֿון דער יידישער פּרעסע אַפֿילו צו גאָרדינען זיך באַצויגן נעגאַטיוו. נאָך אין 1917 באַקלאָגט זיך אַ. אַלקין אין „דעטראָיטער וואָכנבלאַט" (צו דער געלעגנהייט פֿון צוזאַמענפֿאָר פֿון די יידיש־דראַמאַטישע פֿאַריינען), אַז „...עס האָט זיך אַנטפּלעקט אַרום אונדז דאָס העסלעכע בילד פֿון אונדזער געלער פּרעסע און די אָפּשטויסלעכע פֿיגורן פֿון מאַנכע פֿון אונדזערע גדולים", וועלכע האָבן זיך אויסגעצייכנט מיט אַ מערקווירדיקער גרינגשעצונג אויך צו דער דראַמקלובן־באַוועגונג. אַחוץ באַצאָלטע אַנאָנסן און אינהאַלט־פֿאַרצייכענישן פֿון פּיעסן (אָדער פּערזענלעכע פּאָלעמיק צווישן בינע־מחברים און צייטונג־מענטשן), געפֿינט מען אין דער דעמאָלטיקער פּרעסע זייער ווייניק ממשותדיקע אָנהאַלטפּונקטן פֿאַר ערנסטער אָפּשאַצונג פֿון טעאַטער־אַרבעט. אונטערן מענטעלע פֿון „דינען דעם פֿאָלק", איז דער „קול עם" — וואָס האָט געשטאַמט פֿון די פּרימיטיוּוסטע פֿאַרוויילונג־קוואַלן — ניט זעלטן אונטערסופֿלירט געוואָרן פֿון אַ ניט־פֿאַכמענישער קריטיק, וואָס איז געווען רעזשי־ און שוי־שפּיל־בלינד. ווען נאָך אונטערשטיצט דורך דער אין יידישן אַמעריקע באַרימטער „דריי שטערנדלעך"־רעקלאַמע, וואָס ווייסט צו גיסן אַלע קאָלירן אויפֿן צאָלער פֿון אַנאָנס, דעם סטאַר־באַלעבאָס — איז קיין וואונדער ניט וואָס אָפֿט איז דער גאַנצער ענין טעאַטער פּראָפֿאַנירט געוואָרן.

די נאָך־מלחמה אימיגראַציע און די מאָדערנע אַרבעטער־באַוועגונג האָט געגעבן דעם טעאַטער אַ ייִנגערן און אינטעליגענטערן באַזוכער, וואָס האָט משפּיע געווען דעם אויפֿבלי פֿון בעסערן טעאַטער. אַ מוסטער אין דעם פּרט איז אַרגענטינע, וואו דער שפּאַנישער טעאַטער (הגם ער ווייזט אַפֿילו אַרויס לעצטנס שיינע דערגרייכונגען אין דער אַנטוויקלונג פֿון דער נאַציאָנאַלער פּיעסע און בינע־טעכניק) איז נאָך ניט בכוח צו קאָנקורירן מיטן בעסערן יידישן טעאַטער. דאָס דערקלערט דעם גרויסן אינטערעס, וואָס די „קריאָזשע", ניט־יידישע קינסטלער נעמען אין די בעסערע יידישע פֿאָרשטעלונגען. דערביי האָט נאָך דער אַלגעמיינער אַסימילאַציע־שטראָם ניט אינגאַנצן פֿאַרפֿלייצט דאָס יידישע בוענאָס איירעס. באַזוכט דאָרט דער יידישער טעאַטער־גייער די פֿאָרשטעלונגען פֿון בעסערן רעפּערטואַר ניט אַן ערך אין אַ גרעסערער צאָל ווי די אָפּערעטע און מעלאָדראַמע. אַחוץ אַ העכערן טעאַטער־געשמאַק באַזיצט אויך דער דאָרטיקער טעאַטער־עולם אין אַ גרויסער מאָס טעאַטער־באַוואוסטזיניקייט. בעת אין צפֿון־אַמעריקע איז אַן אָפּגעשפּילטע פּיעסע געוויינטלעך אַ „טויטע זאַך" — (זעלטן ווען וואַגט

אַ יידיש טעאַטער צו מאַכן אַ באַנייטע אויפֿפֿירונג פֿון אַ געשפּילטער פּיעסע) — האָט בוענאָס איירעס ליב דורכצופֿירן אַ פֿאַרגלייך, צו זען דעם חילוק צווישן אַקטיאָר און אַקטיאָר דווקא אין אַ פּיעסע, וואָס איז שוין פֿריער געשפּילט געוואָרן צענטליקער מאָל פֿון פֿאַרשידענע שוישפּילער.

אַ פֿאַרדינסטפֿולע ראָל שפּילט דערביי די טעאַטער־קריטיק (די יידישע ווי די שפּאַנישע) מיט איר ערנסטער, וואַרעמער באַציאונג און אויפֿריכטיקער ליבשאַפֿט צום בעסערן יידישן טעאַטער, וואָס ווערט שטענדיק פֿאַרגעצויגן און אַלזייטיק באַלויכטן.

לעצטענס ווייזן זיך סימנים פֿון אויפֿשטייג אויך אין דער נאָרד־אַמעריקאַנער יידישער פּרעסע, באַזונדערס אין דער טעאַטער־קריטיק, וואָס האָט איצט אָן צווייפֿל אַ מער ערנסטן צוגאַנג און אַ טיפֿער פֿאַרשטענדעניש פֿאַרן מאָדערנעם יידישן טעאַטער.

די גרונט־ליניע

יעדע נאַציאָנאַלע קונסט מאַכט דורך איר באַזונדערע עמבריאָ־עוואָלוציע — פֿאַרשידן איז נאָר איר טעמפּאָ. ווען זי איינמאָל זיך שלענגלען ווי דאָס ערשט־געבוירענע קוואַל־ריטשקעלע אויף אַ ווירע־גלייכער פֿלאַך, און אַ צווייט מאָל ווען זי ברויזן ווי אַ זאַטער שטראָם פֿון פֿעלזיקער הויך — דער וועג אירער איז שוין פֿאָרויס אַנטהאַלטן אין איר קינסטלערישער פּאַטענץ.

אָבער יעדע קונסט־עפּאָכע רעדט געוויינטלעך די שפּראַך פֿון איר אייגענער צייט. אַרויסגעוואַקסן פֿון דעם באַדערפֿעניש פֿון דער יידישער פֿאָלקס־נשמה, איז דאָס פֿאָלקס־ליד געווען דאָס וויג־ליד פֿון יידישן טעאַטער. דער ערשטער יידישער פֿאָלקסזינגער האָט נישט אין פֿירשטן־הויף, נאָר אין שענקן פֿאַר סוחרים־פּאַדריאַטשיקעס און באַלמעלאָכעס אויסגעשפּילט זיין פֿאָלקסטימלעך ליד. דאָס איז געווען די לייכטסטע שפּיז פֿאַרן פשוטן פֿאָלק — עס האָט גערעדט צום הארצן. און כאָטש אונדזער טעאַטער (ווי אַ שפּעטערער פּראָדוקט) האָט שוין געקאָנט זיך באַנוצן מיט פֿרעמדע, פֿאַרטיקע פֿאָרמען, איז אָבער זיין גייסט געבליבן אַ פֿאָלקסטימלעכער. באַשאַפֿן פֿון פֿאָלק און פֿאַרן פֿאָלק, האָט די יידיש־דראַמאַטישע ליטעראַטור און שוישפּיל־קונסט געמוזט אָננעמען דעם פֿאָלקס־כאַראַקטער און נישט געקאָנט אַריבערשטייגן די גרענעץ פֿון פּרימיטיוון געשמאַק.

און דאָך — בעת דער אייראָפּעאישער טעאַטער האָט געהאַט הינטער זיך אַן אַנטוויקלונג פֿון הונדערטער יאָרן ביז ער האָט דערגרייכט דעם הייג־

טיקן מצב, איז דער יידישער טעאַטער מיט אַמאָל אונטערגעוואַקסן. קוים אַריבערגעשפּאַנט אַ האַלבן יאָרהונדערט, האָבן מיר שוין אַ טעאַטער־„מסורה": אַ גאָלדפאַדען־, גאָרדין־, הירשביין־ און קונסט־טעאַטער, און אַ לאַטיינער־, זאָלאָטאַרעפסקי־ און סיגעל־טעאַטער; אַ קעסלער־, מאָגו־לעסקאָ־, טאָמאַשעווסקי־ און אַדלער־„שול", און אַ „ווילנער"־, גראַנאָוו־סקי־, הערמאַן־ און קונסט טעאַטער־שיטה. אָבער אין פאַרגלייך מיט דער אַלוועלטלעכער דראַמע איז אונדזער דראַמאַטישע ליטעראַטור ערשט דאָס געזאַנג פון אַ פרי־יאָריקן פרימיטיוו — און קוים אַ 15 יאָר צייט האָט באַדאַרפט נעמען, אַז דאָס פריער צוריקגעשטאַנענע אַמעריקאַנער בראָדוויי זאָל איבערוואַקסן דעם שפּראָץ פון אַ יידישן קונסט־טעאַטער.

גאָלדפאַדען, דער זון פון השכלה, האָט זיינע ביבלישע און נאַציאָ־נאַלע פאָלקסשטיק מיט געזאַנג געגעבן אַ שטריך פון פרימיטיווער דידאַק־טיק און סענטימענטאַלן נאַציאָנאַליזם. אונטערן איינפלוס פון קאָצעבוע און אַנזענגרובער, גאָלדאָני, גאָצי און אָסטראָווסקי, בלייבט אָבער גאָלדפאַדען אייגנאַרטיק מיט זיין מוסר השכל און יידיש־נאַציאָנאַלן פאַטאָס. עס זינגט דורך אים דאָס פאָלקסטימלעך־מאָראַליזירנדיקע פון פשוטן פאָלק. קוים וויל ער אַריבערטרעטן אָט די גרענעץ, ווערט ער געשטרויכלט (זיין פיעסע „בן עמי").

דער לאַטיינער־האָראָוויץ־פּעריאָד דערפירט דעם יידישן רעפּערטואַר צו אַ ירידה. זיי פּרוּוון אַפילו נאָכגיין די וועגן פון גאָלדפאַדען, אָבער ניט פאַרמאָגנדיק זיין פּאָעטישע תמימות, באַרגן זיי דעם אינהאַלט פון דער אייראָפּעאישער דראַמע און באַקליידן אים אין אַ פאַרפלאַכטן מוזיק־אַרטיקן „שעקספּיר אויפן בוידעם".

מיט אַ נייעם טאָן קומט צום טעאַטער יעקב גאָרדין. אַ פּרעדיקער און פּאָפּולאַריזאַטאָר (ס'איז ביים אָנהויב פון פּראָלעטאַריזירן זיך פון די יידישע מאַסן), איז אויך זיין הויפּטצוועק דער מוסר־השכל. פאַרוואַנדלט ער די בינע אין אַ מין דרשה־שטיבל פאַר קליינשטעטלדיקע „גרינהאָרנס" און פאַרצרהטע סוועטשאַפּ־אַרבעטער. אָבער זיינע בינע־דרשות זיינען שוין איינגעראַמט אין אַ מאָדערנערן דיאַלאָג און כאַראַקטער־צייכענונג (וואָס באַקומט נאָך אַ „בעלעטריסטישן" אָנהויך ביי קאָברינען), זיין טעכניק בכלל דערנענטערט זיך מער צו דער דראַמע ביי די אומות־העולם. זיינע טיפּן, צומאָל קאַריקאַטורמעסיק־נאַטוראַליסטיש, ווערן לייכט אויפגעכאַפּט און פּאָפּולער ביים טעאַטער־באַזוכער, און שאַפן אַ מין פּראָטאָטיפּ פאַר דער וויטערדיקער יידישער פיעסע — די „יושרדיק־מאָראַליסטישע". שטייענ־דיק אין אַ נאָענטן קאָנטאַקט מיט דער אַקטיווער בינע, האָט אויך גאָרדין

די מעגלעכקייט צו שאַפֿן דירעקט פֿאַר זײַנע אויסדערוויילטע שוישפּילער (ראָלן!) און פֿאַרהעלפֿט אויף דעם אופֿן צו אַנטוויקלען די יידישע שוישפּיל־קונסט.

דער ליטעראַריש־עסטעטיזירנדיקער טעאַטער פֿון יידישיסטישן רענעסאַנס — פֿון נאָך 1905 ביז איבער דעם נאָך מלחמה־פּעריאָד פֿון די „ווילנער", די ווינער „פֿרייע יידישע פֿאָלקס־בינע" און דעם ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער — הגם ניט איבעריק פֿאָלקסטימלעך־פּאָפּולער, האָט פֿונאַנדערגעשאַרט די פֿאַראַקערטע בייטן און געלאָזט אויפֿגיין די ערשטע שטענגלעך פֿון דער מאָדערנער יידישער דראַמע. דאָ ריידן שוין קינסטלער מיט אַן אייגענער וועלט־אַנשויאונג, דראַמאַטיקער מיט אַן אייגענעם סטיל: אַש דורך זיין ליריק, פּינסקי דורך זיין טעמפּעראַמענט, הירשביין און דימאָוו דורך זייער פֿאָלקסטימלעכן הומאָר און פֿאַרבענקטער אידיליע. אין זייערע וועגן גייען שפּעטער לייוויק און סעקלער, בימקאָ און בערקאָוויטש (בפֿרט מיט זיין באַאַרבעטן די שלום־עליכם־קאָמעדיעס), צייטלין, פּרעגער, רעסלער און גאָטעספֿעלד. זיי פֿילן־אויס — נעבן דער גרויסער צאָל איבערזעצונגען און דראַמאַטיזאַציעס (פֿון י. י. זינגער, שלום אַש) — דעם רעפּערטואַר פֿונם ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער, די „ווילנער" און ענלעכע טרופּעס.

* *
*

די הויפּט־כאַראַקטעריסטיק פֿון דער יידישער פּיעסע איז ס׳רוב די דידאַקטישע פֿאָלקסטימלעכקייט. דער יידישער פּיעסן־שרייבער וויל זיין טעאַטער־עולם נישט נאָר „אַמוזירן" — ער וויל אים אויך דערציען. דאָס דערקלערט פֿאַרוואָס אין יידישן רעפּערטואַר זיינען אַזוי זעלטן די ריין ראָמאַנטישע דראַמע און דער פֿאַרס. אָבער צוגלייך האָט די יידישע פּיעסע געירשנט פֿון דער השכּלה איר שאַרפֿסטע כּלי זין: חוזק־מאַכן און אָפּשפּעטריי — אַ הומאָר, וואָס איז באַלד לייכט שאַרזשירט געוואָרן אין פּשוטן קאָמיזם און לעצעריי. דער שטריך ציט זיך פֿון גאָלדפֿאַדען ביז איבער לאַטיינער, גאָרדין אין היינטיקן טאָג אַריין.

אויף אַן ענלעכן וועג איז געגאַנגען די יידישע שוישפּיל־קונסט. דער פֿאָלקס־זינגער האָט מיט אַ טרער אין אויג באַזונגען די נויט פֿון דער אַלטער, קראַנקער מאַמען און דעם קליינעם יתומל; מיט דעמזעלבן קרעכץ האָט ער געקלאָגט אויפֿן ביטערן מזל פֿון אָרימען שוסטער ווי אויפֿן גורל פֿון דער אומגליקלעכער בת־ציון. איז דעם שפּעטערן יידישן שוישפּילער אַמליבסטן געווען דער מאָנאָלאָג, וואָס רעדט וועגן דער „גרויזאַמער מענטשלעכקייט"

און „אַ ייד בין איך געבוירן און אַ ייד וועל איך בלייבן" (די כאַראַקטע־ריסטישע „פּינטעלע ייד"־פּיעסע). עס ליגט אַזוי אַרום אין כאַראַקטער פֿון דעם יידישן טעאַטער־שפּיל, ווען יידישע אַקטיאָרן ווילן קודם כּל שפּילן ראָלן פֿון „דאַנקבאַרע", גוטע און איידעלע לייט. דער יידישער פּיעסן־שרייבער באַצוועקט עס, דער יידישער טעאַטער־עולם נעמט עס אויף, אין דעם קאָן דער יידישער אקטיאָר אַמבעסטן „זיך געבן". אָבער הגם דער „יידישער קרעכץ" איז אַזוי אייגנאַרטיק פֿאַרן יידישן טעאַטער, זיינען אַמ־מייסטן פּאָפּולער געוואָרן יענע יידישע שוישפּילער, וועלכע האָבן געשפּילט כאַראַקטער־קאָמישע ראָלן (מאָגולעסקאָ, זאַץ, בולאָוו, צילי אַדלער, מאַלי פּיקאָן און אַפֿילו שוישפּילער ווי דוד קעסלער, י. פּ. אַדלער, מאָריס שוואַרץ, וויזענפֿריינד־פּאָול מוני). יידישע טראַגיקער און דראַמאַטישע שוישפּילער האָבן שוין אַסך אַ קלענערן דערפֿאָלגביים ברייטן עולם (בערטאַ קאַליש).

דער רעפּערטואַר איז ס'רוב באַשטאַנען פֿון בלויז פּראָזע־פּיעסן (גאָלדפֿאַדענס פּרואוון זיינען ניט מער ווי געגראַמטע פּראָזע). און דאָך פֿלעגט דער יידישער אַקטיאָר „ריידן אויף נאָטען". דערביי איז זיין וואָקאַלישע קונסט פֿאַרבליבן היפּש „פּראָזאַאיש". אמתע דעקלאַמאַציע איז אַ פֿרעמדער קלאַנג אויף דער יידישער בינע (די עטלעכע געציילטע וואָרט־קינסטלער געהערן צום יינגסטן דור). מיט דער צייט איז נאָך דאָס ויער פֿון יידישן אַקטיאָר אָפּגעטעמפּט געוואָרן פֿון דעם שלעכט פֿאַרשטאַנענעם „רעאַליזם" און זיין זשעסט איז צעדריקט געוואָרן צווישן די פֿינגער פֿון נאַטוראַליסטישע האַוואַיעס.

אָנצייכענען אַ באַשטימטע „ליניע" פֿון אָט דעם טעאַטער וואָלט גלייך זיין ווי באַשטימען די פּערזענלעכקייט פֿון אַן עמבריאָ. די אָפֿטע גזרות אויף יידיש טעאַטער אין צאַרישן רוסלאַנד און פּוילן האָבן ניט דערלאָזן צו עטאַבלירן פּערמאַנענטע טרופּעס, און דער אייביקער וואַנדער האָט געפּלאָדעט כאַלטורע. ווי האָט געקאָנט זיין אַ מעגלעכקייט צו קולטיווירן דאָס יידישע וואָרט אויף דער בינע, ווען די צענזור האָט געשונדן אַ פּאַס און אַ ליאַדע נאַדזיראַטעל האָט געקאָנט אָפּשטעלן די פֿאָרשטעלונג, ווייל „מען רעדט ניט דייטש". ענלעכע פֿאַרהעלטנישן האָבן געהערשט אין אַ טייל פּראָווינצן פֿון אַמאָליקן עסטרייך: יעדער סטאַראָסטאַ אָדער פּאָ־ליציי־אינספּעקטאָר אין אַ גאַליציש שטעטל האָט געמעגט פֿאַרווערן די פֿאָרשטעלונג, אויב אים האָט זיך אויסגעדאַכט, אַז די אַרטיסטן „באַליידיקן" די פּאָליאַקן. אין ווין איז אַ לאַנגע צייט (צוליב די מסירות בעת פּראָפּ. הורוויצעס דאָרטיקע גאַסטשפּילן) אָפֿיציעל געווען פֿאַרבאָטן צו שפּילן יידיש טעאַטער. יידישע טרופּעס האָבן דאָרט געשפּילט אויף קאָנצעסיעס

פֿון אַ „זינג־ און שפּיל־האַלע" (וואַריעטע); האָט מען פֿאַר און נאָך דער פֿאָרשטעלונג (אָפֿט אויך צווישן די אַקטן) געמוזט אַריינפֿלעכטן וואָדעוויל־נומערן. און האָט זיך דעם פּאָליציי־קאָמיסאַר פֿאַרגלוסט, האָט מען נישט געטאָרט לאָזן דעם פֿאָרהאַנג נאָך אַן אַקט — אויפֿן גרונט פֿון דער זינג־און שפּיל־האַלע קאָנצעסיע.

ביי אַזאַ לאַגע האָט די באַשיידנסטע אַנטוויקלונג געמוזט באַטראַכט ווערן ווי אַ ריזנשפּרונג. ווען אַרום 1900 גיט איבער דער טעאַטער די גאַנצע בינע־ממשלה אין די הענט פֿון דראַמען־שרייבער, איז שוין אויך גאָרדין דער „אומבאַשרענקטער באַלעבאָס" איבער זיין בינע. דאַכט זיך, אָט־אָט און מיר שטייען אין סאַמע מיט פֿון וועלט־טעאַטער. אָבער בעת סטאַניסלאַווסקי האָט שוין געזאַמלט גאַרבן פֿון בראַהמשן רעאַליזם און היינהאַרדט האָט צעשטראַלט גאָרדאָן קרעיגס און אַפּיאַס פֿריצייטיקע בינע־וויזיעס, האָבן נאָך מישוראַט־גימפּל־כאַלטורעס זיך געקליידט אין צויטן און אָנגעשטעלט לצאַנישע צונגען אויף נאַיווע גאַפֿער.

* *
*

דער „ליטעראַרישער" טעאַטער האָט אַריינגעבראַכט רעפֿאָרמעס. די הירשביין־טרופּע איז אַ מאַרק־שטיין (הגם ניט אין פּרט פֿון טעאַטראַלן אויפֿשוואונג) — די „ווילנער טרופּע" און שפּעטער די ווינער „פֿרייע יידישע פֿאָלקסבינע" זיינען דער ערשטער אָפּשיין פֿון אַ סטאַניסלאַווסקי־השפּעה אויפֿן יידישן טעאַטער. זיינען אויסגעוואַקסן רעזשי־פּאָפּולאַרי־זאַטאָרס און רעזשיסערן פֿון לאָקאַלן באַדייט, פֿון וועלכע איניקע שאַפֿן אָפּילו אייגנאַרטיקע שיטות אַרום דער יידישער בינע. באַזונדערס גראַנאָווסקי, וועלכער האָט סינטעטיזירט פֿאַרשידענע רעזשי־ריכטונגען און האָט — לויט אַל. דייטש — „אַדאַנק זיין אָרגאַניזאַטאָרישן חוש... ניט געראַטעוועט דאָס אַלטע, נאָר געבויט דאָס נייע יידישע טעאַטער". אָבער אין דערזעלבער צייט האָט נאָך דער אַמעריקאַנער סטאַר־באַלעבאָס געצויגן סטענגעס פֿון אַלמעכטיקן רעפֿלעקטאָר און בהרחבההדיק זיך אויסגעגעגעצט, ווען עס איז אים געלונגען אָפּפֿאָטאָגראַפֿירן די שפּייז־קאַמער פֿון בעלאַסקאָס היפּער־נאַטוראַליזם.

אַזוי איבער גאָרדין־געביל — ביז גאַנץ נאָענט צו אונזערע טעג.

איבערהויפּט איז שווער צו רעדן וועגן אַ באַשטימטער קינסטלע־רישער ליניע אין לויף פֿון די זעכציק יאָר יידיש טעאַטער אין אַמעריקע. „ליניעס" ווערן געפּלאַנט דורך אינסטיטוציעס, אָרגאַניזאַציעס, אָדער דורך

פערזענלעכקייטן מיט אַ באַשטימטער ווירקונג־ספערע. און דאָס האָט ס׳רוב געפעלט דעם יידישן טעאַטער אין אַמעריקע — ער איז זעלטן ווען „אָר־גאַניזירט" געוואָרן. זיין אַנטשטייאונג און אַנטוויקלונג איז שפּאַן ביי שפּאַן אַ ריי פון פלאַנלאָזע צופעליקייטן. האָט דער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע דורכגעמאַכט אין דער צייט פאַרשידענע „שולן" און „סטילן" — פון דעם פרימיטיוועסטן נאַטוראַליזם ביז דער פאַרשייטסטער סטיליזאַציע — און דאָך קיין אייגענעם טעאַטער־סטיל ניט געשאַפן. האָט אָפט די בינע געפינקלט מיט גאָלדענע שטולן אין מאַרמאָרנע פּאַלאַצן, בעת דער אינהאַלט איז געווען גרוי און פוסט. אָפט אַ סטיללאָזער אַנסאַמבל, צעשמירט און צעשויבערט, וואו יעדער האָט געשפּילט פאַר זיך, און מער פון אַלץ האָט זיך געוואָרפן אין די אויגן דער „סטאַר", בפרט דער קאָמיקער — די „צענטראַל־אַקס" פונעם גאַנצן ספּעקטאַקל.

דער ניו יאָרקער „אידישער קונסט־טעאַטער" (שפּעטער אויך אַנדערע יידישע טרופּעס אין אַמעריקע און אייראָפּע) האָט בהדרגה גענומען אָטעמען מיט דער סטאַניסלאַווסקי־ריינהאַרדט־אויסשטראַלונג און באַלד, ניט פילנדיק אפשר אַליין, באַפאַלן און פאַרלאַקט געוואָרן פון דעם „שטורם און דראַנג" פון מאָדערנעם סאָוועטישן און יונג־דייטשן טעאַטער.[27] יעסנער און פּיסקאַטאָר, וואַכטאַנגאָוו, מייערכאָלד און טאַיראָוו האָבן גענומען רעדן דורך עקספּערימענטן (אייגנטלעך דורך נאָכאַמונגען) אויף דער יינגסטער יידישער בינע. דער קערן פון עקספּרעסיאָניסטישן ווילן און רעוואָלוציאָנערן באַשטרעבן, דער סטיליזירטער פאָרמאַליזם און קאָנסטרוקטיווער פאָרנעם, וואָס איז צעזייט געוואָרן איבער די סטודיע־קעמערלעך, פּרוואוו־בינעס און אין די סאָוועטיש־יידישע מלוכה־טעאַטערס (גראַנאָווסקי), האָט זיך איבערגעפלאַנצט דורך רומעניע־פּוילן (די „הבימה" און די „ווילנער") אויך אין די טעאַטער־ווינקלען פון אַמעריקע. זיינע וואָרצלען האָבן אין אַ היפּשער מאָס געשפּייזט דעם ניו יאָרקער „אונזער טעאַטער", „שילד־קרויט־דימאָוו טעאַטער" און „אַרטעף", די שיקאַגאָער „ליטעראַריש־דראַמאַטישע געזעלשאַפט" און די בוענאָס איירעסער „יונג אַרגענטינע" און „איפט".

ווי געזאָגט, זיינען די אַלע „איבערקערעניש" ס׳רוב געמאַכט געוואָרן אויבערפלעכלעך, אָן אינערלעכער איבערצייגונג און קינסטלערישער נויטווענדיקייט. מ׳האָט עס געטון לשם מאָדע, כדי צו זיין „אַפּ טו דעיט". „אַסך

[27] זע: — סאָוועטישער איינפלוס אויפן אַמעריקאַנער טעאַטער — „ניי לעבן", ניו־יאָרק, סעפּטעמבער, 1942.

ווּיכטיקע און ערנסטע טעאַטער־קריטיקער האָבן זיך פֿאַרלוירן און גע־נומען זינגען שירה פֿאַר די נייע כּהנים פֿון דער מאָדערנער קונסט...
מאָלער, מוזיקער, אַקטיאָרן און רעזשיסאָרן האָבן זיך דערשראָקן פֿאַר דעם נייעם פֿוטוריסטישן טאַנץ. ס'איז פּשוט געוועזן אַ געפֿאַר אויפֿצופֿירן אַ רעאַליסטישע פּיעסע. אַקטיאָרן האָבן גענומען מאַכן מאָדנע העוויות מיט די הענט, רעדן מיט פֿאַרשפּיצטע טענער, גלאָצן מיט די אויגן, זיפֿצן צו דער לבנה, גענומען רעדן ווי מענטשן וועלן רעדן אין דער צוקונפֿט, מיט מיליאָנען יאָרן שפּעטער — „פֿיוטוריסטיש"... איך האָב די נייע צע־קרימטע טעאַטער־תּורה לאַנג ניט געדאַרפֿט לערנען. מען האָט געדאַרפֿט טאָן אַלץ פֿאַרקערט וואָס איז נאַטירלעך: פֿאַרשפּיצטע ווענט און מעבל, האַלטן דעם שטעקן מיט דער גאָלקע אַראָפּ, ניט גיין נאָר שפּרינגען, אַנ־שטאָט נאַטירלעכע מענטשן־פּנימער — צעדרייטע נעז און קרומע באַקן".[28]
פֿאַר „איינגעזעסענע" קריטיקער איז דאָס בכלל געווען „מאָסקווער קונסט".
אַזוי איז די יידישע בינע געווען אַנגעגורט ווי אין אַ צוואַנג־גאַרטל פֿון ליטעראַרישן און אַרטיסטישן אַנאַלפֿאַבעטיזם. טראַדיציאָנעל־קאָנסערוואַ־טיוו און הפֿקרדיק אַנטבלויזט קעגן יעדן שלעכט־צעקייטן, פֿרעמדן איינ־פֿלוס, אַפּאַטיש און דיסציפּלינלאָז צעשוואומען — האָט אויף איר אַ לאַנגע צייט געאויקעט דער סענטימענטאַל־נאַציאָנאַלער קרעכץ און דער נע־בעכדיקער „יושר", און איבער אַלץ האָט געוועלטיקט די שאַבלאָנאַרטיקייט פֿון פֿלאַך־גליטשיקער וויצן־מאַכעריי.

* *
*

פֿיל מניעות האָבן זיך געשטעלט אין וועג דער אַנטוויקלונג פֿון אונדזער טעאַטער: פּאָליטישע און געזעלשאַפֿטלעכע רדיפֿות, אינערלעכע דיסציפּ־לינלאָזיקייט און „חכמהדיקע" באַציאונג צום געשטעלטן צוועק; פּרימיטיווער קולטור־מצב פֿון קינסטלער־מאַטעריאַל; אַ געוויסע „גוטברודערשע" נאָכ־לעסיקייט אין צוגרייטונג און מטושטשע צעשוואומענקייט אין דער דורכפֿי־רונג. אויך טראַדיציע, די טויזנט־יאָריקע משא אויף אונדזער קולטור־גאַנג, האָט אַראָפּגעשלעפּט מיט איר גאַנצער שווערקייט. שפּראַך־קאָרעקטורן (אַזוי נויטיק צוליב אַנאַלפֿאַבעטיזם און אַריינגעדרונגענע פֿרעמד־צונגיקע עלעמענטן) פֿלעגן אָפּגעוואָרפֿן ווערן מיט דער ציניש[ע]ר „פֿיעטעט" —:
„מיין מאַמע האָט אַזוי גערעדט". יעדער פֿאַרזוך צו מאָדערניזירן אַ סצענע

[28] מאָריס שוואַרץ — אַ טעאַטער־קריטיקער, וואָס האָט געזיגט — ביילאַגע צום „פֿאָרווערטס", „סעקשאָן" 2, ניו־יאָרק, 7 יוני 1942.

איז באַזייטיקט געוואָרן מיט אַ איראָנישן ביטול — : „קעסלער האָט אויך געקענט שפּילן טעאַטער". וועלכער געניע האָט ביי אַזעלכע אומשטאַנדן געקאָנט אויסמעסטן אַ ליניע אין רעזשי אָדער אויספֿאָרמען איינהייטלעכ־קייט פֿון אַ פֿאָרשטעלונג? איז שוין יעדע ערלעך־געשפּילטע פּיעסע געווען אַ קינסטלערישע דערגרייכונג.

און דאָך האָט דער יידישער טעאַטער אַלעמאָל געהאַט זיין נאַציאָנאַלע אייגנאַרטיקייט: זיין מאַרקאַנטן זשעסט, כאַראַקטעריזאַציע, אַ ספּעציעלע נערוואָזיטעט אין ריטם. אַפֿילו די (מעג זיין „שונדיסטישע") פֿאָלקסטימלעכע פּיעסע מיט איר „יושר־געפֿיל" און שאַרזשירטן הומאָר איז אייגנאַרטיק יידיש. אָבער יעדע קונסט־פֿאָרם איז נאַציאָנאַל ניט בלויז אין שפּראַכ־לעכן, נאָר אויך אין ריין טעריטאָריאַלן זין. איז נישט מעגלעך — ביי דער אויסגעשפּרייטקייט פֿון מאָנטרעאָל־אַנטווערפּן ביז יאָהאַניסבורג־בוענאָס־איירעס און פֿון כאַרבין ביז לאָס אַנדזשעלעס — צו רעדן וועגן אַ ספּעציפֿיש־יידישער בינע־איינהייטלעכקייט. דער יידישער טעאַטער, און קודם־כּל זיין רעזשי־אַנטוויקלונג, איז באַהויכט און באַווירקט געוואָרן פֿון צופֿיל שפּראַכן, קולטורן, קונסט־ריכטונגען און סאָציאַלע און עקאָנאָ־מישע באַדינגונגען. אין דעם זין איז אַ. כאַשינס כאַראַקטעריזאַציע פֿון מאָסקווער יידישן מלוכה־טעאַטער חל אויפֿן יידישן טעאַטער בכלל: ער האָט „געשאַפֿן זיין טעאַטראַלישע סיסטעם ניט נאָר אויף דעם באָדן פֿון דער אַלטער יידישער טעאַטער־ירושה, נאָר אויך מיט דער הילף פֿון דער אַלגעמיינער ניט־יידישער טעאַטער־קולטור... פֿון דער איטאַליענישער „קאָמעדיאַ דעל' אַרטע"... פֿונם פֿראַנצויזישן פֿאַרס; פֿונם אַלטן יאַפּאַ־נישן טעאַטער... און אַפֿילו פֿון עלעמענטן פֿון טשאַפּלינשן פֿילם־גראָטעסק".[29] ווי אַ אילוסטראַציע איז גענוג צו וואַרפֿן אַ בליק אויף די רעזשי־גלגולים פֿון אַ „כשוף־מאַכערין", „דאָס צענטע געבאָט", „צוויי קוני לעמעלס", „200.000".

אָבער אַ געוויסע איינהייטלעכקייט אין סטיל וואָלט יאָ געקאָנט דער־גרייכט ווערן. גראַנאָווסקי (אויך די „הבימה" אויף איר אופֿן) האָט אָנ־געצייכנט אַ שטעג, אויף וועלכן עס האָבן זיך געלאָזן אויך אַנדערע יידישע בינעס. אים ווייטער פֿירן וועט אפֿשר ניט דער פּריוואַטער, נאָר דער געזעלשאַפֿטלעכער אָדער רעגירונגס־טעאַטער אויפֿן באָדן פֿון אַן אויטאָ־נאָמען יידישן צענטער, מיט יידיש ווי די אומגאַנג־שפּראַך.

---

[29] אַ. כאַשין — דער שעפֿערישער וועג פֿונעם מאָסקווער יידישן מלוכה־טעאַטער — „סאָוועטיש" 2, מאָסקווע, 1935, ז' 362.

דער קריזיס

אַחוץ ריין קינסטלערישע מאָטיוון, באַווירקן דעם מצב און פֿאָרנעם פֿון יעדער טעאַטער־קולטור: 1) די כוונה פֿון דער טעאַטער־אינסטיטוציע; 2) דאָס באַדערפֿניש פֿון טעאַטער־גייער; 3) סאָציאַל־פּאָליטישע און עקאָנאָמישע באַדינגונגען. מערסטנס האָבן אַלע דריי פֿאַקטאָרס אַ געמיינזאַמע ווירקונג אויפֿן גאַנג פֿון טעאַטער. ניט געקוקט אויף די בעסטע כוונות פֿון דער מלוכה און דעם טיפֿן באַדערפֿניש פֿאַר טעאַטער פֿון די סאָוועטישע מאַסן, קאָנען ניט די סאָוועטישע טעאַטערס אין די איצטיקע מוראדיקע טעג פֿאַרצייכענען יענע דערגרייכונגען, צו וועלכע מיר זיינען געוואוינט. אין סאַמע בלי פֿון אַנטוויקלונג האָט זיי דער נאַצישער איבערפֿאַל אַרויסגעריסן פֿון אַן איינגעפֿונדעוועטן באַדן. צוגלייך מיט פֿיל טעאַטערס פֿון אַנדערע נאַציאָנאַלע מינדערהייטן (ווי אויך אייניקע רוסישע טעאַטערס) געפֿינען זיך איצט דאָס רוב יידישע מלוכה־טעאַטערס אין אַ מאָבילן, וואַנדערנדיקן צושטאַנד — וואָס איז קיינמאָל ניט גינסטיק פֿאַרן קיום פֿון אַ טעאַטער.

דער יידישער טעאַטער אין פּוילן האָט שוין פֿון לאַנג דורכגעמאַכט אַן ערנסטן קריזיס. „פֿאַר די לעצטע 20 יאָר... איז נישטאָ [קיין] סטאַבילע טעאַטער־טרופּעס, וואו די ערנסטע סצענישע טעטיקייט זאָל געפֿירט ווערן כסדר, רעגולער, אָן איבערייס. עס איז אַפֿילו נישטאָ... קיין שטענדיקע טעאַטער־געביידעס, וואו עס זאָל געפֿינען אַ מקום־מנוחה אַ בעסערע טעאַטער־טרופּע. אָט קומט־אויף אַ שווישפּילער־אַנסאַמבל, און אָט קומט ער אום... מען לעבט אין דער יידישער טעאַטער־וועלט אין פּוילן אַפֿילו נישט פֿון סעזאָן צו סעזאָן, נאָר פֿון פּיעסע צו פּיעסע און אָפֿטער — פֿון טאָג אויף טאָג... און וויל מען איצט, נאָך צוואַנציק יאָר, אויפֿריכטן די מערכה פֿונם יידישן טעאַטער — מוז מען ווידער אָנהויבן פֿון בראשית, פֿון סאַמע יסוד".[30] זייט דעמאָלט האָט דער יידישער טעאַטער (בפֿרט אין

[30] נחמן מייזיל — צוואַנציק יאָר יידיש טעאַטער אין פּוילן — „פֿון נאָענטן עבר", וואַרשע, 1937, ערשטער יאָרגאַנג, זז' 154־167. זע אויך — מאָריס מייער: „אידיש טעאַטער אין לאָנדאָן, 1902 — 1942", לאָנדאָן, 1942.

וואַרשע) בפּירוש „אַנגעהויבן פֿון בראשית" און דורך ערנסטע אָנשטרענ־גונגען דערגרייכט היפּשע רעזולטאַטן. איצט איז דערדאָזיקער טעאַטער — ווי די יידישע טעאַטערס אין רומעניע, ווין, פּאַריז און אין אַנדערע קלע־נערע יידישע ישובים — אינגאַנצן פֿאַרשניטן געוואָרן דורך דער נאַ־צישער מגפֿה.

גאָר אַנדערע מאָטיוון האָבן דערפֿירט צום קריזיס פֿון יידישן טעאַ־טער אין אַמעריקע. בלויז געזעלשאַפֿטלעכע אָדער מלוכה־טעאַטערס קאָנען האָבן דעם ווילן און אויסדויער אָנצוהאַלטן אַ העכערע קינסטלערישע ליניע אין זייער טעטיקייט. דער אַמאָליקער סטאַניסלאַווסקי־טעאַטער אין מאָסקווע און די (קאָמפּראָמיסלעכע) ריינהאַרדט־טעאַטערס אין בערלין זיינען אפשר געווען אַן אויסנאַם אין דעם פּרט. אַמעריקע קען ניט אַזאַ מין טעאַטער. די שווערע עקזיסטענץ פֿון די „ליטל טעאַטערס", קינסט־לעריש און פֿינאַנציעל אויפֿגעהאַלטן פֿון דילעטאַנטן־גרופּעס, באַשטעטיקט באַר דעם פֿאַקט.[31] ניו יאָרק, די מעקאַ פֿונם אַמעריקאַנישן טעאַטער, האָט ניט געקאָנט צומאָל אויסהאַלטן דאָס קינסטלערישע עקספּערימענטן־טעאַ־טערל „די נעיבאָרהוד פּלעיהויז". דער אַמעריקאַנער טעאַטער־גייער איז צוגעוואוינט צו גרויסע טעאַטערס; אין אַ אינטימן לאָקאַל פֿילט ער זיך געלאַנגווײַלט. איז יעדע קינסטלערישע אונטערנעמונג פֿאַרבונדן מיט גרעסערע קאַפּיטאַלן און מוז במילא ווערן אַ מין „קאָמבינאַציע" פֿון קונסט און פּראָפֿיט. די „טעאַטער־גילד", דער ערשטער פּרואוו פֿאַר אַ געזעל־שאַפֿטלעך אַבאָנענטן־טעאַטער אין אַמעריקע, איז באַלד נאָך די ערשטע צוויי־דריי יאָר עקזיסטענץ אַריבער אין לאַגער פֿון קאָמערציע — וואָס האָט זיך אויך באַלד אויסגעדריקט אין אַ מעטאָד פֿון קינסטלערישע קאָמפּ־ראָמיסן.[32] ניט פֿיל בעסער איז געווען דער גורל פֿון „גרופּ"־, „סיוויק רעפּערטאָרי"־ און „מוירקורי"־טעאַטער; אויף אַן ענלעכן וועג לאָזט זיך אויך דאָס „פּלעירייט־טעאַטער".

דאָס מיינט ניט, אַז דער ניו־יאָרקער טעאַטער־גייער האָט ניט קיין באַדערפֿעניש פֿאַר אַ בעסערער פֿאָרשטעלונג. פֿאַרקערט: דער פֿילם האָט אויף אַזוי ווייט געהאָלפֿן אויס־סאָרטירן דעם קונסט־געניסער, אַז הגם ניט קיין פֿולע צען פּראָצענט פֿון דער ניו־יאָרקער באַפֿעלקערונג באַזוכט דעם

[31] זע: Kenneth MacGowan: "Footlights Across America", New York, 1929.

[32] זע: Walter Prichard Eaton: "The Theatre Guild, The First ten Years", New York, 1929.

ענגלישן בינע־טעאַטער, איז עס אָבער אַ פֿאַרלעסלעכער, טעאַטער־באַ־וואוסטזיניקער באַזוכער, וועלכער מאַכט יעדע גוטע פֿאַרשטעלונג פֿאַר אַ געזיכערטן דערפֿאָלג. געקליבענער אין צאָל, איז דער היינטיקער טעאַטער־גייער פֿיל טיפֿער אין גייסט, און אַדאַנק דעם קאָן אויסוואַקסן דער צוקונפֿ־טיקער גרויסער טעאַטער. די קוואַליטעט פֿון באַזוכער האָט שטענדיק באַשטימט דעם מצב פֿון דער בינע־קונסט. אָבער — אַנשטאָט אַליין צו אָרגאַניזירן זיין קינסטלערישן טעאַטער, וואַרט דער טעאַטער־גייער אויף אַ „גינסטיקער געלעגנהייט", ביז אַ זייטיקער טעאַטער־אונטערנעמער וועט צופֿעליק „אַריינקריגן" אַ קינסטלערישן דערפֿאָלג. טרעפֿט דאָס געווינט־לעך איין מאָל אויף צען פֿאַלן.

אַ פשיטא שוין דער יידישער טעאַטער, וועמעס באַזוכערשאַפֿט איז זיכער — פּראָפּאָרציאָנעל צו דער יידיש־רעדנדיקער באַפֿעלקערונג — ניט קלענער ווי אין ענגלישן טעאַטער, אָבער וועמעס ערודיציע (און אויך די עקאָנאָמישע מעגלעכקייט) איז פֿיל קלענער. אָן סובסידיעס און אָן גע־זעלשאַפֿטלעכער אָרגאַניזאַציע ווי אַ פֿינאַנציעלע באַזע פֿון אַ ברייטער באַזוכערשאַפֿט, איז דאָ די אויסזיכט פֿאַר אַ קינסטלערישן טעאַטער פֿיל באַשרענקטער (הגם אַ גוטער פֿאָלקס־טעאַטער האָט נאָך אַלץ אַלע מעג־לעכקייטן פֿאַר עקזיסטענץ).[33] אָבער וואָס זיינען די סיבות, וואָס — ביי אַ צירקולאַציע־קאַפּיטאַל פֿון אַנדערטהאַלבן ביז צוויי מיליאָן דאָלאַר אַ יאָר בלויז אין די ניו־יאָרקער טעאַטערס (אַריינגערעכנט די רעלאַטיווע בענע־פֿיסן־הכנסות) — געפֿינט זיך דער אַלגעמיינער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע אין אַ דויערהאַפֿטן קריזיס?

טרוקענע ציפֿערן[34]

די ערשטע יידישע אַקטיאָרן האָבן — לויט ב. גאָרין — „פֿאַרדינט אַזוי פֿיל ווי אין ציגאַר־פֿאַבריק", אָדער זיי האָבן זיך געהאָלפֿן „אויף פֿאַרשידענע וועגן". און דער פֿאַרדינסט איז הפּנים ניט געווען קיין גרויסער: טאָמאַ־שעווסקי גרינדעט אין באַלטימאָר אַ „דראַמאַטישע שולע" (נאָכדעם ווי זיין טרופּע צעפֿאַלט זיך) און באַקומט דערפֿאַר 9 דאָלאַר אַ וואָך שכירות. קעני ליפּצין שפּילט אין ניו־יאָרקער רומעניע אָפּערע־הויז (1887) מאָזענטאַלס

[33] זע: — דער איצטיקער מצב פֿונעם יידישן טעאַטער — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, אַפּריל, 1943.

[34] זע: — יידיש טעאַטער אין אַמעריקע — „יידיש טעאַטער", וואַרשע, 1927, בוך 3־4.

„דעבאָראַ" דריי מאָל „פֿאַר געפּאַקטע הייזער" און באַקומט באַצאָלט פֿאַר אַלע דריי פֿאָרשטעלונגען 10 דאָלאַר.

שפּעטער־צו האָט זיך אויסגעאַרבעט אַ מין „מאַרקן־סיסטעם" (שכירות לויט „סטאַזש" און פֿאַרדינסטן). אָבער די סטאַר־אַקטיאָרן האָבן זיך געשטעלט אַזעלכע „מאַרקן", אַז דעם קלענערן אַקטיאָר איז אָפֿט אויסגעקומען צו אַרבעטן פֿאַר 2 ביז 3 דאָלאַר אַ וואָך (שפּייזנדיק זיך אויף "פֿרי לאָנטשעס"). דאָס האָט אַרויסגערופֿן אַ אומצופֿרידנקייט און געפֿירט ניט זעלטן צו שטרייקס (אין שיקאַגאָ קעגן י. פּ. אַדלער אין 1887, אין ניו־יאָרק קעגן גאָלדפֿאַדענען און שפּעטער, אין 1902 ,קעגן אַדלערן, טאָמאַשעווסקין, קעסלערן און אייניקע ניט־פּראָפֿעסיאָנעלע שוישפּילער).

אין סוף פֿון די ניינציקער יאָרן האָט די פּראָפֿעסיע (אונטער דער אָנפֿירונג פֿון יוסף באַראָנדעס) גענומען זיך אָרגאַניזירן און ענדלעך געשאַפֿן די „אידישע אַקטיאָרן יוניאָן",[35] וועלכע איז דערנאָך, ווי אַ צווייג פֿון דער „אַמעריקן פֿעדערעישאָן אָף לעיבאָר", געוואָרן אַ פֿאַקטאָר אין דער יידישער געווערקשאַפֿטלעכער באַוועגונג און זיך אויך פֿאַרבונדן מיט דער אַמעריקאַניש־ענגלישער אַקטיאָרן־אָרגאַניזאַציע „עקוויטי."* מיטן צוועק צו באַשיצן די קלאַסן־אינטערעסן פֿון אירע מיטגלידער, האָט די „יוניאָן" קודם כּל איינגעשטעלט באַשטימטע גאַזשע־פֿאַרהעלטנישן און זיך באַמיט „אָפּצורייניקן דאָס פֿעלד" פֿון נישט־פּראָפֿעסיאָנאַלן. מיט דעם איז אָבער די יוניע שיער ניט געוואָרן אַ חברה פֿון קלייזל־פּאָליטיק און משפחה־פּראָטעקציע. האָבן גענומען זיך פֿאָרמירן פֿון די ניט־יוניע אַקטיאָרן באַזונדערע יוניאָן־„לאָקאַלס", וואָס האָבן אַ לאַנגע צייט אָנגעפֿירט צווישן זיך אַ ביטערן קאַמף. ערשט די פֿאַראייניקונג פֿון די וואָדעוויל־אַקטיאָרן, לאָקאַל 5, מיט די „לעגיטימע" אַקטיאָרן, לאָקאַל 1 און 2 (וואָס איז פֿאָרגעקומען אין 1922 אונטער דער פֿאַרוואַלטונג פֿון ראובן גוסקין),[36] האָט געגעבן דער „אידישער אַקטיאָרן יוניאָן" דעם פּרעסטיזש פֿון דער איינציקער פּראָפֿעסיאָנעלער יידישער שוישפּילער־אָרגאַניזאַציע אין די פֿאַראייניקטע שטאַטן און קאַנאַדע.

---

[35] זע: — די יידישע אַקטיאָרן־יוניאָן אין אַמעריקע — „טעאַטער", וואַרשע, דעצעמבער, 1925.

* דער לאַנגיאָריקער פּרעזידענט פֿון דער יידישער אַקטיאָרן־יוניע, דזשין גרינפֿעלד (אַ סופֿלער), איז איצט אויך דער פּרעזידענט פֿון אַלע ענגלישע שוישפּילער־און אַרטיסטן־אָרגאַניזאַציעס אין אַמעריקע.

[36] זע: „געלעגנהייטס־שריפֿט צו ראובן גוסקינס 10־יאָריקער טעטיקייט", אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן, ניו־יאָרק, 1930.

צו דער יוניאָן האָבן געדאַרפֿט געהערן אַלע יידישע אַקטיאָרן און סופֿ־לערן (רעזשיסערן שטייען נאָך היינט ניט אונטער דער יורישדיקציע פֿון דער יוניע). נאָר די שווערע פּראָצעדור ביים אויפֿנעמען נייע מיטגלידער האָט ניט דערלאָזט דעם צופֿלוס פֿון פֿרישע, יינגערע שוישפּילער־כּוחות.* קיין ספֿק ניט, אַז דאָס האָט אונטערגעגראָבן די לעבנס־פֿעיִקייט פֿון טעאַטער. אָבער אין די יאָרן פֿון „פּראָספּעריטי" האָט עס געהאַט אַ קנאַפּע ווירקונג אויפֿן געשעפֿטלעכן גאַנג פֿון טעאַטער און במילא אויך אויפֿן לוין־פֿאַרהעלטניש פֿון די אַקטיאָרן. די וועכנטלעכע גאַזשע פֿאַר אַ יוניע־אַקטיאָר האָט דעמאָלט אויסגעמאַכט 65 דאָלאַר מינימום ביז זעקס און זיבן הונדערט דאָלאַר די וואָך פֿאַר אַ סטאַר. זיינען יידישע אַקטיאָרן אַרומגעפֿאָרן אין אייגענע אויטאָמאָבילן און יידישע אַפּישן־טרעגער און קאַסירערס זיינען געוואָרן רייכע טעאַטער־באַלעבאַטים, אַפֿילו ווען זיי איז אויסגעקומען צו צאָלן אַרויפֿגעשרויפֿטע שכירות פֿון די אַנדערע טעאַטער־יוניאָנס (מוזיקער, בילעטערן, קאָסטיומערס, בפֿרט די בינע־אַרבעטער).

אַנדערש איז געוואָרן די לאַגע, ווען די געשעפֿטן אין יידישן טעאַטער האָבן גענומען פֿאַלן. צוליב פֿאַרשידענע סיבות — אַלגעמיינער עקאָנאָמישער קריזיס, באַגרענעצטע אימיגראַציע, אַמעריקאַניזאַציע פֿון דער יידישער יוגנט, די קאָנקורענץ פֿון קלאַנג־פֿילם און ראַדיאָ, דער עיקר אָבער די קאַפּלאַזע טעאַטער־אָנפֿירונג — איז דער קרייז טעאַטער־גייער אַלץ קלענער געוואָרן, די איינגאַמעס אַלץ מאָגערער. אָבער די הוצאות אַרום טעאַטער זיינען געוואַקסן. די „בענעפֿיטן", וואָס פֿלעגן פֿריער דינען בלויז ווי אַן „אַרויסהעלף" פֿאַר די וואָכנטעג, זיינען איצט געוואָרן דער הויפּט־קוואַל פֿון דער הכנסה. אָבער אַראָפּנעמענדיק פֿאַר זיך מער ווי זיבעציק פּראָצענט פֿון דער איינגאַמע, האָבן די פֿאַריינס־בענעפֿיסן ניט געקאָנט דעקן די גרויסע אויסגאַבן פֿון טעאַטער (3 ביז 5 טויזנט דאָלאַר אַ וואָך אין די קלענערע, און 6 ביז 8 טויזנט דאָלאַר אין די גרעסערע טעאַטערס). ביי דער אויפֿפֿירונג פֿון י. י. זינגערס „חבר נחמן" (אין סעזאָן 40־1939) האָט דאָס נעשאָנאַל־טעאַטער געהאַט פֿאַרקויפֿט אין פֿאָרויס פֿאַר איבער 90,000 דאָלאַר בענעפֿיס־בילעטן — אַ סומע, וואָס איז געווען גענוג צו זיכערן דאָס טעאַטער אויף גאַנצע פֿופֿצן וואָכן מיט אויספֿאַרקויפֿטע הייזער. אָבער דער בילעטן־פֿאַרקויף איז געווען באַרעכנט אויף אַ באַזוכערשאַפֿט אין לויף

* נאָך די לעצטע אויפֿנעם־פּראָבעס (אָפּגעהאַלטן אין פֿעברואַר און מערץ, 1943), ביי וועלכע עס זיינען אַריינגענומען געוואָרן כּמעט אַלע קאַנדידאַטן, איז איצט די גאַנצע יידישע שוישפּילער־פּראָפֿעסיע אָרגאַניזירט אין דער יידישער אַקטיאָרן־יוניע.

פון 30 וואָכן — וואָס מאַכט־אויס בלויז 3,000 דאָלאַר אויף דער וואָך. כּדי, אויף דער הוצאה פון 6000 דאָלאַר וועכנטלעך, צו דעקן די פּופּציק פּראָצענט דעפיציט, וואָלט דאָס טעאַטער באַדאַרפט נאָך איינגעמען וועכנטלעך 3,000 דאָלאַר ביי דער קאַסע. ווען אָבער פּאַקטיש האָט דער נאָמינעלער בילעטן־פּרייז פאַר די בענעפיסן אויסגעמאַכט גאַנצע 280,000 דאָלאַר — מיט אַרום 200,000 באַזוכער — ווערזשע זאָל נאָך (ביי דער באַשרענקטער צאָל טעאַטער־גייער) קומען קויפן אַ בילעט ביי דער קאַסע, ווען 200,000 מענטשן טראָגן זיך אַרום חדשים אין פּאַרויס מיט רעדוצירטע בילעטן פאַר דער־זעלבער פּיעסע?

* *
*

די הוצאה פאַרן קינסטלער־פּערסאָנאַל איז אין יידישן טעאַטער אַ פאַר־העלטנישמעסיק קליינע. אין ענגלישן טעאַטער באַטרעפט די הוצאה פאַרן פּיעסן־שרייבער, בינע־מאָלער, רעזשיסער און שוישפּילער־אַנסאַמבל כּמעט 50 פּראָצענט פון די אַלגעמיינע הוצאות — אין יידישן טעאַטער אַפילו ניט די העלפט פון דעם. אָבער דאָס לוין־פאַרהעלטניש פאַרן טעכנישן פּערסאָנאַל איז אין ביידע מינים טעאַטערס כּמעט דאָסזעלבע. ווען מען נעמט דערצו אין באַטראַכט, אַז די וועכנטלעכע הכנסה פון ענגלישן טעאַטער איז פינף ביז אַכט מאָל גרעסער ווי אין יידישן טעאַטער, ווערט קלאָר, אַז דאָס ענגלישע טעאַטער איז ניט נאָר זיכערער מיט זיין עקזיסטענץ, נאָר עס האָט די מעגלעכקייט צו באַשעפטיקן די בעסט־באַצאָלטע בינע־קינסט־לער — וואָס איז נאַטירלעך ווידער אַ גרויסער פּלוס פאַר זיין קיום. בעת דאָס יידישע טעאַטער קאָן זיך ניט באַצאָלן אַפילו מיט אַ קלענערער הוצאה.

קראַכן געוויינלעך טעאַטערס אין מיטן סעזאָן. איז דאָס ניט בלויז אַ קריזיס פון פאַרמאַכטן טעאַטער — דאָס מיינט ממש אַ רואינע פאַרן קיום פון יידישן טעאַטער בכלל. וואָרעם די אין פּאַרויס געקויפטע בענעפיסן קאָנען אין פאַרמאַכטן טעאַטער נישט אָפּגעשפּילט ווערן; כּדי צו ראַטעווען די סיטואַציע, טראַנספערירט געוויינטלעך די אַקטיאָרן־יוניע יענע בילעטן אין אַ צווייטן טעאַטער (וועלכעס איז אַזוי אַרום געצוואונגען, אין סיי וועלכע „פּרייע דאַטעס", אומזיסט אָפּצושפּילן פרעמדע בענעפיסן). פּאַסירט נאָך, אַז אויך דאָס צווייטע טעאַטער פאַרמאַכט זיך פאַר דער צייט, ווערן די געהאָניעטע בענעפיס־באַזוכער „טראַנספערירט" — ווידער אויף אַ נייער דאַטע מיט אַ גאַנץ אַנדערער פּיעסע — אין אַ דריטן טעאַטער. אַזאַ מין פּראָצעדור מוז נאַטירלעך פירן צו אַ צוזאַמענברוך.

פֿאַרשטייט זיך, אַז דאָס אַלץ שלאָגט זיך אָפּ קודם כּל אויף דער עק־זיסטענץ **פֿון אַקטיאָר. פֿון די אַרום** 350 יוניע־שוישפּילער זיינען זעלטן מער ווי אַ העלפֿט אַנגאַזשירט. דער אָפֿיציעלער מינימום־לוין איז זייט די לעצטע יאָרן 55 דאָלאַר אַ וואָך (פֿאַרן סעזאָן 1943־44 — 60 דאָלאַר) און דערגייט ביי סטאַרס ביזן מאַקסימום פֿון אַרום 200 דאָלאַר. אָבער צוליב אַרבעטלאָזיקייט אַנגאַזשירן זיך אַקטיאָרן אויך אונטער דעם מיני־מום־פּרייז, בפֿרט אויף דער פּראָווינץ. רעכנט מען אַראָפּ די שפּיל־הוצאות, יוניע־אָפּצאָל (25 דאָלאַר אַ יאָר און 10 פּראָצענט פֿון דער גאַזשע — אַריינ־גערעכנט דעם „פֿאַרזיכערונגס־פֿאָנד" פֿאַר אַרבעטלאָזע), שטייערן אד"גל, קומט־אויס דעם קליינעם גאַזשיסט — ביי אַ שפּיל־סעזאָן, וואָס האַלט איצט **אַן אַרום 20 ביז 25 וואָכן — צו לעבן אויפֿן דורכשניט פֿון** 8 ביז 10 דאָלאַר אַ וואָך.

ניט בעסער איז די לאַגע פֿון יידישן אַקטיאָר אין די דרום־אַמעריקאַנער לענדער. דער אַרגענטינער יידישער אַקטיאָרן־פֿאַריין — אויסגעצייכנט אָרגאַניזירט — האָט אַפֿילו אויסגעקעמפֿט די בעסטע באַדינגונגען פֿאַר זיינע מיטגלידער. אָבער ווי גוט די געשעפֿטן אין טעאַטער זאָלן ניט אַוועק (די יערלעכע הכנסה פֿון די דאָרטיקע יידישע טעאַטערס באַטרעפֿט אַרום אַ האַלבן מיליאָן פּעזעס), דעקן זיי קוים די חיונה פֿון אַקטיאָר — ווייל די גאַסטראָלירנדיקע סטאַרס נעמען אַוועק ביז 30 פּראָצענט פֿון דער איינגאַמע.

מאַכט בלויז אַ דריטל פֿון די אַקטיאָרן אויף ברויט מיט פּוטער, איין דריטל הונגערט־אונטער, און דער רעשט — ?

אָבער דער דאָזיקער מצב ווערט נאָך געפֿערלעכער דורך דעם, וואָס דער עקאָנאָמישער קריזיס איז דערהויפּט אַ פּועל־יוצא פֿון דעם קולטורעל־קינסטלערישן קריזיס אין אונדזער טעאַטער.

אונדזער טעאַטער־באַגאַזש

דער אַמעריקאַנער טעאַטער (דער יידישער ווי דער ענגלישער) איז ביי זיין גאַנצער אַנטוויקלונג דאָך פֿאַרבליבן אַ סטאַר־טעאַטער. און הגם דער יידישער סטאַר האָט אין עצם שוין פֿאַרלוירן זיין „צי־קראַפֿט", וועט אָבער קיין טעאַטער (דער געוויינלעכער ווי דער „בעסערער") אָן אַ סטאַר ניט עקזיסטירן — ער וועט זיך אָן אים בכלל ניט עפֿענען. שוין דאָס אַליין איז אַ שווער־שטיין אין גאַנג פֿון טעאַטער.

דער קולטור־מצב פֿון יידישן אַקטיאָר איז אין דורכשניט ניט צופֿרידנ־שטעלנד. רעקרוטירט פֿון דילעטאַנטן (ניט תמיד פֿון אינטעליגענטערן מין),

פראַפעסיאָנעל ניט צוגעגרייט, ווערט דער יונגער אַקטיאָר גאַנץ צופעליק איינגעשפּאַנט אין לויפנדיקן רעפּערטואַר — העלפט ער שלעפּן דעם סקריפּנדיקן טעאַטער־וואָגן וואוהין די רעדער פירן. די געצײלטע פאַכמעניש־אויסגעבילדעטע יידישע אַקטיאָרן ווערן צווישן זיי בטל בששים. דאָס נעמלעכע פאַרהעלטניש הערשט צווישן זייערע סטאַר־אָנפירער.

נאָך קלענער איז זייער באַגאַזש פון סאָציאַל־קינסטלערישן אַחריות. דער אַמאָליקער יידישער אַקטיאָר האָט באַוויזן, אַז ער קאָן ברענגען קרבנות. מיר געדענקען די הונגער־יאָרן פון דער הירשביין־ און ווילנער־טרופּע, די אָנשטרענגונג פון דער ווינער „פרייע פאָלקס־בינע", דאָס ראַנגלען זיך פון די אַקטיאָרן אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער און „אַרטעף". בעת דער גרינדונג פון דער הירשביין־טרופּע איז עס „געווען מער ווי אַ געוואָגטער שריט ביי די דעמאָלסטיקע אויסראָרדענטלעכע און ווילדע געזעצן, וואָס האָבן געהערשט אין צאַרישן רוסלאַנד לגבי דעם יידישן טעאַטער און יידישן וואָרט... צו פאַרמעסטן זיך אויף אַזאַ ערנסטער אונטערנעמונג אָן געזעלשאַפטלעכער מאַטעריעלער שטיצע און אָן וואָסערע ס'איז קאַפּיטאַלן" — און דאָך האָבן זיך „אויסגעהאַדעוועט אייניקע טאַלאַנטפולע שוישפּילער, וואָס... טראָגן נאָך היינט אין דער שטיל די טעאַטער־מיסיע, וואָס איז זיי איבערגעגעבן געוואָרן מיט 30 יאָר צוריק".[37] אַזוי אויך „די ערשטע צייט אין אַמעריקע... גיבן זיך ניט אונטער די שאַפנדע כוחות פון דער יידישער בינע; זיי שפּילן און שאַפן אַן עולם פאַר זיך, שאַפן אַ יידיש טעאַטער... די פּיעסן פון בעסערן דראַמאַטורג האָבן געצונדן ביים שוישפּילער זיין קינסטלער־אַמביציע נישט נאָר פאַר סתם טעאַטער, נאָר פאַר דעם בעסערן טעאַטער".[38]

דער היינטיקער אַקטיאָר איז שוין אויף אַזוי פיל „אויסגעוואַקסן", אַז ער האָט דעם מוט צו פאַרטיידיקן זיין קאַלטורע: „וואָס מער כאַזעריי, אַלץ געזינטער — דער עולם פרעסט עס אויף". ניטאָ מער קיין קונסט־פּראָבלעמען. די הויפּט־טעמע אין אַקטיאָרן־קאָפּע און הינטער די קוליסן דרייט זיך כּסדר אַרום דער „איינגאַמע". און לאָזט דער אויפפירער פאַלן אַ באַמערקונג וועגן אַ סצענע (און ער טוט דאָס ניט דרייסט, כמעט פאַרבאָרגענערהייט, ווייל אַן אויסבעסערונג בפרהסיא „באַליידיקט" דעם סטאַר־אַקטיאָר!), ווערט זי אים צוריקגעשליידערט מיט אַ ציניש געלעכטערל: „וויפל מיינט

---

[37] נחמן מייזיל — פּרץ הירשביין — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, פעברואַר,1939.

[38] לעאָן קאָברין: „ערינערונגען פון אַ אידישן דראַמאַטורג", ניו־יאָרק, 1925, ערשטער באַנד, ז' 9.

דאָס אין קעש?". געבליבן איז בלויז דער עגאָצענטרישער דראַנג נאָך רעקלאַמע. קיין זאַך וועט ניט אַזוי צעשרויפֿן דעם טעמפּעראַמענט פֿון אַ סטאַר ווי דאָס ניט שטעלן זיין „פּיקטשור" איבן־אָן, אָדער אים אַנאָנסירן מיט קלענערע אותיות. איז געווען אַ צייט, ווען דער חלום פֿון יידישן אַקטיאָר איז געווען: וואָס גיכער אַריבערלויפֿן די גרענעץ פֿון דער יידישער סעקאָנד־עוועניו און זיך אָנקלאַמערן אין בראָדוויי אָדער האָליוואוד. האָבן טאַקע פֿיל גאַנצע און האַלבע סטאַרס געפּרואווט זייער מזל „ביי די גוים". ס'רוב אַנטוישטע, איז דער אידעאַל היינט כאָטשבי אַ שורהלע רעקלאַמע אין דער ענגלישער פּרעסע, אויף וועלכער עס ווערט פֿאַרשווענדעט אַ היפּשער פּראָצענט פֿון דער יידישער טעאַטער־הוצאה.*

אַזוי פֿעלשט דער יידישער אַקטיאָר אין זיינע פֿאַרגלויבטע אָנהענגער, ביז די איבערגעבנסטע „פּאַטריאָטן" ווערן אומטריי און קערן זיך אָפּ פֿון אים. דער יידישער עולם גלויבט ניט מער דעם אָנשטעל פֿון „כשרע כוונות" ביים יידישן בינע־קינסטלער.

איז קיין וואונדער ניט וואָס יעדער פּרואוו צו אָרגאַניזירן אַ קינסט־לערישן טעאַטער ענדיקט זיך כּמעט שטענדיק מיטן טראַגישן פֿינאַל פֿון געפּלאַצטע זייפֿנבלאָזן.

* *
*

און האָט נאָך דער יידישער אַקטיאָר אַ שטאַרקן צד אויף זיין זייט: טאַ־לאַנט — קאָן דאָס זעלטן געזאָגט ווערן וועגן יידישן פּיעסן־ליפֿעראַנט. דער יידישער טעאַטער איז אין תּוך אַ זינג־שפּיל טעאַטער. אָנגעהויבן מיט אַ ספּעציעלן מין יידישע „אָפּערעטע" (עפּעס ענלעך צו דער ענגלישער „באַלאַד־אָפּערע" פֿון 18טן יאָרהונדערט), איז לעצטנס זיין גאַנגבאַרסטע סחורה אַ מין אָפּערעטעטשנע „רעוויו" און דאָס מעלאָדראַמאַטישע „פֿאָלקס־שטיק" מיט געזאַנג — מייסטנס פֿון סענסאַציאָנעלע פֿילמען איבערגעני־צעוועט אויף יידיש. זייערע באַליבטסטע העלדן זיינען דער גענגסטער און דעטעקטיוו, דער סעקסועלער פֿאַרברעכער און די „צעבראָכענע לעבנס" פֿון ממזר־מאַמעס, — אַלץ טיפּן מיט עקזאַלטירטע ליידנשאַפֿטן און פֿאַר־קריפּלטן לעבנסשטייגער פֿון ברייט רעקלאַמירטע צייטונג־קעפּלעך און פֿילמען. מעגן אונדז די טיפּאַזשן פֿון יענעם מין פּיעסן אויסקוקן נאָך ווי

* אין בודזשעט פֿון אַ סטאַר־טרופּע אין איינער פֿון די פּראָווינץ־שטעט געפֿינט זיך אַ חשבון אויף אַנאָנסן פֿאַר 3 פֿאַרשטעלונגען: פֿון איין ענגלישער (הוירסט־) צייטונג — 180 דאָלאַר; פֿון אַ יידישער צייטונג — 15 דאָלאַר (פֿאַר דערזעלבער צייט).

מאָדנע, אויסטערליש צוגעטראַכט — דער נאַאיווער צוקוקער „דערקענט" אין זיי זיין בייזע שוויגער, די יידינע מיט די קללות, דעם שלימזלדיקן חלוש, און זיין פֿאַנטאַזיע מאָלט אים שוין אויס די „עכטקייט" פֿון די פֿאָרגעשטעלטע „מלאכים"־בעלי־טובות און טייוולישע אינטריגאַנטן. דערצו פֿאַרמאָגט נאָך די מעלאָדראַמע דעם ווירקונג־כּוח פֿון אויפֿברויז, פֿון שנעלער אַקציע, דירעקטן קאַמף — וואָס איז אַ ממשותדיקע צי־קראַפֿט פֿאַרן פרימיטיוון צוקוקער; ער גלויבט אין זיינע מעלאָדראַמאַטישע העלדן און איז אין זיי ביז גאָר פֿאַראינטערעסירט.

די פּאָפּולאַריטעט פֿון אָט דעם רעפּערטואַר טאָר ניט מינימיזירט ווערן. ער ווערט געשפּילט פֿאַר איבער אַ מיליאָן צוקוקער יערלעך, פֿון וועלכע מער ווי די העלפֿט איז — דורך דער געלער פּרעסע און דורכן ביליקן פֿילם — דערצויגן צו דעם מין טעאַטער. ווי אַזוי אַזאַ רעפּערטואַר ווירקט „דערציעריש" אויף אַן עולם, פֿון וועלכן דריי־פֿערטל באַשטייט פֿון עלעמענטן, וועלכע זיינען ביי אַנדערע פֿעלקער בכלל ניט קיין טעאַטער־גייער, איז קלאָר. ווען דערביי דאַרף נאָך דער ליברעטיסט (דער הויפּט־טרעגער פֿון דער יידישער אָפּערעטע) און דער מעלאָדראַמע־שרייבער צופּאַסן זיין פּיעסע „ספּעציעל פֿאַרן סטאַר", מוז ער במילא אויף אַ משונהדיק־איבערגעניצעוועטן אופֿן איבערקייען זיין אייגענעם שאַבלאָן, אויסגעבאָרגט פֿון פֿילמען, וואָס ווערן נאָך פֿריער (און פֿאַר אַ ביליקערן פּרייז) געוויזן דעם יידישן עולם. חזרט זיך איבער — פּיעסע נאָך פּיעסע — דערזעלבער אומזין, אַביסל אַנדערש געשלייערט, ביז עס ווערט אויך דערעסן אַפֿילו דעם פּרימיטיווסטן צוקוקער.

* *
*

וועגן רעזשי אין דעם מין טעאַטער איז שוין אָפּגערעדט. ס'האָט לאַנג גענומען דער יידישער פּראָפֿעסיע ביז זי האָט „אָנערקענט" רעזשי ווי אַ באַזונדער טעאַטער־פֿאַך. אָבער נאָך היינט איז אַ חוק ולא יעבור אין יידישן טעאַטער, אַז רעזשיסירן די פּיעסע מוז דער סטאַר. מאַכט ניט וואָס מייסטנס פֿאַרמאָגט ער ניט קיין אַלגעמיין און פֿאַכמעניש וויסן דערצו (אָפֿט אויך ניט די באַגאַבונג אַרויסצופֿילן און אויפֿוועקן אַ קינסטלערישן אָטעם אין בינע־ווערק) — אַז זיין איינציקע אויפֿגאַבע איז: אויסצובעטן פֿאַר זיך אַ „פֿעטע" ראָל און אויסגעפֿינען דעם „טריק", וואָס קאָן אָנציען אַן עולם.* זייענדיק

* אַ אַנאָנס פֿון אַן ערשט־קלאַסיקער יידישער טרופּע, וואָס איז געפֿאָרן אויף גאַסט־שפּילן, לייענט זיך טיילווייז: „דער גרעסטער יידישער קינסטלער... אין זיין גרויסער

אַליין דער הויפּט־אינסטרומענט אין אַנסאַמבל־אָרקעסטער, האָט ער אַפֿילו ניט די מעגלעכקייט צו הערן זיין אייגענעם טאָן און זען זיין אייגענע מי־זאַנסצענע. ווערט ער אָפֿט אַליין אַרומגעשליידערט אויף אַ כוואַליע פֿון העכסטן מאַזשאָר, בעת זיינע מיטשפּילער טרינקען זיך אין טיפֿסטן מינאָר — פּלאָנטערט ער אַזוי אין אַ פֿאַרכשופֿטן קרייז צווישן סצענישע אַבסורדן און באַנאַלער אימיטאַציע פֿון „ווירקלעכקייט", וואָס איז שוין געוואָרן אַ באַזונדערע מכה פֿון דער יידישער בינע.[39]

אַזאַ צוגאַנג האָט געמוזט דערפֿירן צו סטאַגנאַציע. איז דאָס איבער־געזאָטענע טעאַטער־בלוט גערונען געוואָרן, דאָס פֿאַרוואָסערטע טעאַטער־פּסולת איז אַרויף אויפֿן אויבערפֿלאַך, און געבליבן איז פֿאַרוואַנדלונגס־טעכניק, קונצן־מאַכעריי און פֿאַרגליווערטער שטאַמפּ — אַ גענעץ־פֿוילער שאַבלאָן פֿון טעאַטער־„בו" אויף איבערצושרעקן דעם עולם. איז איין ספּעק־טאַקל ענלעך צום צווייטן און קלאַציש־לאַנגווייליק ווי סאָלדאַטסקע קאַ־זאַרמעס, און דאָס פֿאַראַליזירט אינגאַנצן דעם אינטערעס פֿון צוקוקער.

* *
*

ניט ווייניקער איז דער טעאַטער פֿאַרוואולגאַריזירט געוואָרן דורך אַ אומפֿאַראַנטוואָרטלעכער פֿאַרוואַלטונג. דער גאָלדפֿאַדען־ און גאָרדין־טעאַטער — טיילווייז אויך דער קינסטלערישער טעאַטער נאָך זיי — האָט ווייניקסטענס געהאַט אַ כוונה (און אָפֿט אויך דעם ווילן און כּוח) דעם טעאַטער־גייער צו דערהייבן. דער שפּעטערער יידישער טעאַטער האָט אַראָפּגענידערט אַלץ טיפֿער צו דעם נאָך ניט אויסגעגרינטן אַלרייטניק, האָט זיך באַמיט אים אונטערטראָגן דאָס פֿעטע טעלערל פֿון הימל, און אַזוי געבליבן שטעקן אין הפֿקרדיקער פּרינציפּלאָזיקייט, ניט גרייכנדיק אַפֿילו דעם פּרימיטיוון געשמאַק פֿון דער מאַסע.

דער „פּערמאַנענטער אימיגראַנט", וועלכער האָט נאָך אויף אַזוי פֿיל ניט באַהערשט די ענגלישע שפּראַך צו קאָנען פֿאַרדייען אַן ענגלישע פֿאָר־שטעלונג, געפֿינט אין יידישן טעאַטער עפּעס אייגנס, וואָס דערמאָנט אים אין דער אַלטער היים. ס'רוב פֿון פֿאַרהאָוועטן, גייסטיק אָפּגעשטאַנענעם

קונסט־ראַלע אַלס ... אין דעם גרעסטן ספּעקטאַקל ... מיטן גאַנצן פּערסאָנאַל פֿון ... 60 אַרטיסטן, 2 וואַגאָנען סינעריס, באַלעט און מוזיק ...".

[39] זע: — ווי אַזוי ווערט ביי אונדז רעזשיסירט — „טעאַליט", ניו־יאָרק, דעצעמבער, 1923.

מיטלקלאס, קאנסערוואטיוו אין באגריף און קליינשטעטלדיק אין זיינע השגות, באגניגט ער זיך מייסטנס מיט די מעלאדראמאטיש־סענטימענטאלע יתומים־ווערזיעס און השגחה־קאנפליקטן — אויף וויפל דער אינהאלט, די „מעשה" קאן אים פריש פארכאפן און אויפסניי פאראינטריגירן. אבער ווען ער שטויסט זיך אן אויף דערזעלבער מעשה ביי יעדער פארשטעלונג (און קיין נייע „גרינע" קומען ניט אונטער) — ווערט דער מין טעאטער־גייער אלץ א זעלטענערער גאסט אין טעאטער.

די האלב אמעריקאניזירטע יוגנט שטעקט נאך אפילו מיט דער גאנצער פסיכיק אין דער אימיגראנטן־סביבה פון די יידישע עלטערן — די יידישע גאס איז זיי נענטער, דער יידישער טיפ נאך פאמיליאר. קומט נאך א טייל פון זיי אין יידישן טעאטער. אבער אנגעשמעקט מיטן אמעריקאנער זינג־פילם און ראדיא־וואדעוויל, זוכן זיי שוין אין יידישן טעאטער די אויסערלעכע ראפינירטקייט פון בראדוויי. איז פאר זיי געשאפן געווארן די „נייע אפערעטע" מיטן גאנצן קנאק פון פארהאלעטע מיידלעך, פלאכע וויצן און באנאלע „סאנגס". אין זיין ניט פארדייעטער אסימילאציע האט דער יידישער טעאטער געפרואווט נאכטאנצן דעם רייכן בראדוויי, און דא האט ער שוין אינגאנצן זיך אויסגעגליטשט. ווייל ניט די יידישע בינע איז אימשטאנד צו קאנקורירן מיט דעם פארשווענדערישן לוקסוס פון בראדוויי און האליוואוד, און ניט די יידישע סביבה איז בכוח איינצוהאלטן דעם פלאכן, אבער שנעל יאגנדיקן שטראם פון אמעריקאניזירן זיך. ווערט אויך די יוגנט אנטרונען פון יידישן טעאטער.

בלייבט דער אינטעליגענטערער ארבעטער מיט דעם ביסל יידיש־רעדנדיקע פראפעסיאנעלע אינטעליגענץ, וועלכע פלעגן אנפילן דאס יידישע קונסט־טעאטער און די פארשטעלונגען פון די „ווילנער", „ארטעף" און ענלעכע טרופעס. זיינען זיי מיט דער צייט איבערגעוואקסן דעם יידישן טעאטער, האבן פארלוירן דעם צוטרוי צו דער באצאלטער רעקלאמע און געפונען דעם וועג צום בעסערן ענגלישן טעאטער.

קיין נייע באזוכער קומען ניט צו. די טעאטער־אנפירער האבן זייט יארן מיט קיין פינגער ניט געהאלפן רעווידירן דעם אלטן שטאמפ, און מיט דערזעלבער אפאטיע ניט געפרואווט אפילו אריינציען אין יידישן טעאטער דעם מיליאן יידן, וועלכע פארברענגען נאך זייערע הינטעראויוון־אווונטן אין קלייזלעך, שולן, אדער גאר ביי קארטן־טישלעך. אנשטאט דעם האט מען גענומען זיך מתקנא זיין אין בראדוויי און געלאזט „לויפן" א פיעסע דעם גאנצן סעזאן. דאס איז געווארן א קללה אי פארן רעפערטואר אי פארן טעאטער־גייער. די אמאליקע „סוקסעס"־פיעסע פלעגט געשפילט ווערן

10 ביז 12 וואָכן — און בלויז פרייטיק, שבת און זונטיק. אין מיטן וואָך האָט מען געשפילט רעפּערטואַר, אָדער אַ ספּעציעל־אויפגעפירטע פּיעסע (דער עיקר פאַר בענעפיסן). מיט דעם איז דער רעפּערטואַר געוואָרן פילזייטיקער, האָט אַריינגעבראַכט קאָליר און פאַרשידנאַרטיקייט אין טעאַטער־לעבן. איז דער בענעפיס־גייער געווען פאַראינטערעסירט צו זען אויך די שבת־זונטיק פּיעסע און אַזוי אַרום פאַרגרעסערט די צאָל קאַסע־באַזוכער. די פאַרלענגערטע סעזאָן־פּיעסע (געשפּילט 9 מאָל אין וואָך) באַגרענעצט די קרעאַטיווע קינסטלערישע אימפּולסן פון אַקטיאָר און רעזשיסער, נעמט־צו ביים דראַמאַטיקער די מעגלעכקייט צו ווייזן נייע שאַפונגען אויף דער בינע, און נישט נאָר זי געווינט־אָפּ דעם טעאַטער־גייער פון אַ רעגולערן באַזוך אין טעאַטער — עס סטייען פּשוט נית אַזוי פיל באַזוכער פאַר איין פּיעסע.

* *
*

איינע פון די הויפּט־שוועריקייטן פאַר דעם פאַרנומענעם יידישן טעאַטער־באַזוכער אין ניו־יאָרק איז דער מאַנגל אין צייט. די גרעסטע יידישע טעאַטערס זיינען גרופּירט אַרום סעקאָנד עוועניו, בעת די מערסטע טעאַטער־גייערס קומען פון בראָנקס און ברוקלין — אָפּט אַ שעה רייזע פון שטאָט־צענטער. קאָן ניט דער אַרבעטער און ניט דער געשעפטסמאַן זיך דערלויבן פאַרלירן איבער צוויי שעה צייט אויף צו פאָרן אין טעאַטער (וואו די פאַר־שטעלונג האַלט־אָן מאָדנערווייז ביז 12 אין דער נאַכט!), ווען אויף מאָרגן וואַרט אויף אים דער שאָפּ אָדער דאָס געשעפט. באַשרענקט זיך דער טעאַטער־באַזוך צומייסט אויף שבת־זונטיק. אָבער מיט דעם אַליין קאָן ניט דאָס טעאַטער דעקן זיין הוצאה אַפילו ביי אויספאַרקויפטע הייזער. העלפט זיך די טעאַטער־אונטערנעמונג דורך פאַרקויפן פאַרן מיטנוואָך בענעפיס־פאַרשטעלונגען צו גאָר ביליקע פּרייזן (אַפילו ביז 18 פּראָצענט פון נאָמינעלן פּרייז). פאַרלירט דערביי דאָס טעאַטער ניט נאָר 70 ביז 80 פּראָצענט פון זיין הכנסה, נאָר דאָס ציט אויך אָפּ דעם טעאַטער־גייער פון דעם שבת־און זונטיק־באַזוך. עס נעמט אויך אָפּ ביי דעם בענעפיס־באַזוכער דעם פרייען אויסוואַל פון דער פּיעסע (ווייל דער בענעפיס־בילעט ווערט כמעט שטענדיק אויף אים אַרויפגעצוואונגען) און ממילא אויך דעם פריידיקן, פרייווילינקן געניוס פון דער פאַרשטעלונג. דער בענעפיס־באַזוכער מיידט שוין דעמאָלט דאָס טעאַטער חדשים לאַנג, ביז זיין חברה וועט אים ווידער „אַריינשטופן" אַ בענעפיס־בילעט.

* * *

קאָנען מיר ביי אַזאַ כאַאָס רעדן וועגן אַ געזיכערטער יידישער בינע מיט אַן אייגענעם טעאַטער־פּנים ?

אַ טעאַטער, וואָס מוז אַלע זיינע קונץ־שטיק צושניידן לויט דער מאָס און קאַפּריזן פֿון סטאַר, וואָס איז מיט אַלע זיינע פֿעדים געקניפּט און גע־בונדן צו ביליקער רעקלאַמע און ספּעקולאַטיווער ביזנעס־עקספּערימענ־טאַציע, קאָן קיין קיום ניט האָבן. קיין קולטור־ווערטן קאָן אַזאַ טעאַטער זיכער ניט באַשאַפֿן. ער וועט קיינמאָל ניט זיין אימשטאַנד אויסצואַרבעטן אַ פֿאַסיקן רעפּערטואַר און צוזאַמענברענגען אַן אינטערעסאַנטע אויפֿ־פֿירונג. די ברעטלעך אויף פֿעסער אין שענק האָבן מיט דער צייט זיך פֿאַרוואַנדלט אין קוליסן און דריי־בינעס פֿאַר אַן אַמפֿיטעאַטער מיט פּלוי־שענע שטולן; דער אַמאָליקער פּורים־שפּילער האָט פֿאַרביטן זיין ליילעך און פֿלאַקסענע באָרד אויף דעם גאַנצן מאָדערנעם קלאַפּער־געצייג — אָבער די גרענדע אין טעאַטער פֿירט נאָך אַלץ דער אויפֿגעבלאָזענער סטאַר און דער בעזגראַמאָטנער פּיעסן־ליפֿעראַנט מיט זיין מעלאָדראַמאַטישער האָפּקע, וואָס האָט מיט איר געשמאַקלאָזיקייט קיין גלייכן ניט אין קיין שום ניט־יידישן רעפּערטואַר. פֿאַר אַן אָפּערעטע צו ערנסט, פֿאַר אַ פֿאָלקסטימלעך מוזיק־שטיק צו פֿלאַך און קולטורלאָז, באַמיט זיך אָט די פּיעסע צו „פּאָ־פּולאַריזירן" דעם טעאַטער־האַנדל — און פֿאַרפֿירט פּאַקטיש דעם ייִנגערן ווי דעם עלטערן טעאַטער־גייער אויף די שוועלן פֿון פֿרעמדן בורלעסק. פֿון דער פּרעסע אומדירעקט געשטיצט דורך „לייטזעליקע" נאָטיצן און רעצענזיעס (קיין שום בוך אָדער צייטונג־ליטעראַטור פֿון דעם סאָרט וואָלט דאָך ניט געפֿונען קיין ערנהאַפֿטן קריטיקער, וואָס זאָל דעם ווידמען אַ שורה אויפֿמערקזאַמקייט !), פֿון קיין שום לייטונג ניט קאָנטראָלירט, באַ־קומט זיך אָפּט אַ מיש־מאַש פֿון צעשמירטן ענגליש־יידישן קוידערוועלש מיט אַ קאַקאָפֿאָניע פֿון לאַנגווייליקע קופּלעטן — אַ האַמאָטנע פֿרעמדקייט און זשאַרגאָנישע אומפֿאַרשטענדלעכקייט. ווייסט ניט אָפֿט דער בעסטער אַקטיאָר וואָס דער שטאַמלדיקער מחבר וויל פֿון אים — לאַנגווייליקט זיך דער בידנער טעאַטער־גייער און ווייכט פֿון טעאַטער ווי פֿון אַ שטיק נודאַטע.

* * *

דרייען זיך נאָך די אַלטע אָדער נייע טעאַטער־קאַרוזעלן מיטן כּוח פֿון „אויסגעפּרואווטע שאָו־ביזנעס" און פֿאַרשלעפּערן דורך אומגעשיקטן האָ־קוס־פּאָקוס גייסטיק־מידע. פֿינאַנציעל ניט געזיכערט, קולטורעל און

קינסטלעריש אונטער יעדן מינימום פון סאָציאַלן באַדערפניש, קייקלט זיך דער יידישער טעאַטער אין אַ „לופ־דע־לופ״־פיבער פון פאַרלוירנקייט און בלאָנקעניש. אַט אַזוי שווימט ער אין אַן אומבאַקאַנטן וואַסער־שטרודל און ווייסט ניט פון וועמעס קאַפּריזן ער ווערט געשליידערט פון זומפּ צו פעלז. עס איז אַ שיף אָן אַ רודער, דאָס יידישע טעאַטער־וועלטל, טאַפּן־אַרום זיינע קאַפּיטאַנען אין דער פינצטער אָן אַ ציל און אָן אַ פּלאַן, אָן מינדסטע קינסטלערישע און קולטורעלע התחיבותן. נאָך אַ סעזאָן יאָגעניש, נאָך אַ קאָנוואולסיע פון האָוועניש און הפקרדיקייט — און אפשר די לעבנס־פעיִקסטע אינסטיטוציע אויף דער יידישער גאַס קאָן באַגראָבן ווערן אונטער אירע אייגענע חורבות.

איז ניטאָ קיין אויסוועג?

די ירידה פון יידישן טעאַטער דריקט זיך אויס ניט אַזוי אין דער קלע־נערער צאָל טעאַטערס, ווי אין דעם טרויעריקן פאַקט, וואָס שוין זייט עט־לעכע סעזאָנען פאַרמאָגט ניט דאָס יידישע אַמעריקע קיין איין סטאַבילן דראַמאַטישן טעאַטער. דער אינטעליגענטערער יידישער טעאַטער־גייער איז געבליבן אָן אַ היים און עס קומט אים אויס אָדער צו בלאָנקען פאַר דער שוועל פון דעם יידישן האַפּקע־טעאַטער, אָדער זיך אָוועקלאָזן צו די טויערן פון ניט־יידישן טעאַטער.

דאַכט זיך, אַז קיינער פון די וועגן איז אים ניט ניחא. ס׳איז אַ בלבול אויפן יידישן טעאַטער־גייער בכלל, אַז זיין איינציקע השגה איז ביליקע אַפּערעטע און מעלאָדראַמע. דער יידישער טעאַטער־גייער רעקרוטירט זיך ס׳רוב פון פאָלקס־מאַסן, איז ער אין זיין גאַנצן באַנעם פאָלקסטימלעך. אויף אַזוי ווייט טאָר ניט זיין קונסט־געשמאַק איבערגעשאַצט ווערן. אָבער אין אַ געזונטן פאָלקסטימלעכן, קינסטלעריש־צוגענגלעכן טעאַטער וועט דערזעלבער עולם זיך פילן היימיש. מיר האָבן אים געזען אין אַמאָליקן גאָלדפאַדען־ און גאָרדין־טעאַטער, ווי אויך אין געוועזענעם יידישן קונסט־טעאַטער און „אַרטעף״, וועלכע האָבן אין די ערשטע יאָרן פון זייער טע־טיקייט דערגרייכט היפּשע דערפאָלגן. פּרעטענדירט, אָדער מיט אויפריכ־טיקער כוונה — דער „אידישער קונסט־טעאַטער״ האָט געפּרואווט שאַפן אַן אינסטיטוציע פאַר טעאַטער־קונסט אויף אַ געוויסן קולטור־מצב. טיילווייז איז עס אים געלונגען. ביי אַלע זיינע חסרונות און ביי אַלע טענות, וואָס די יידישע קולטור־וועלט קאָן האָבן צו זיין טעטיקייט, איז דאָס קונסט־טעאַטער פאַרט געווען אפשר דער לעבעדיקסטער ווינקל אין אונדזער באַגרענעצטן קולטור־לעבן. דער פאַרשידנאַרטיקער רעפּערטואַר און דאָס פלייסן זיך

ביי די אויפֿפֿירונגען, די אויפֿקלערונג דורך לעקציעס, סימפּאָזיומס, דיס־קוסיעס און אָפּהאַנדלונגען אין דער פּרעסע האָבן אין די ערשטע יאָרן פֿון זיין עקזיסטענץ געשאַפֿן אַ געוויסע פּעריפֿעריע אַרום טעאַטער. איז עס בלויז אַ צופֿאַל וואָס מיטן אָפּשאַפֿן פֿון אָט דער באַציאונג הויבט זיך אָן אויך די ירידה פֿון טעאַטער?

אַ ענלעכע דערשיינונג האָבן מיר געזען ביים „אַרטעף״.

היינט איז פֿון די ביידע קונסט־אינסטיטוציעס כּמעט קיין שפּור ניט געבליבן.* אָבער דאָס מיינט ניט נאָר אַ בלויז אין סטאַטיסטישן באַשטאַנד פֿון אונדזער בינע־טעטיקייט. עס ווערט דורך דעם אַפּירגעריסן דער באָדן פֿון אונטער די פֿיס ביי אַ הייפֿל דראַמאַטישע שוישפּילער (וועלכע ווילן ניט, אָדער קענען ניט שפּילן קיין פֿאַרוואולגאַריזירטן טעאַטער) און עס באַ־רויבט דעם בעסערן טעאַטער־גייער פֿון אַ קונסט־אינסטיטוציע — וואָס איז ממש אַ פֿאַרלוסט פֿאַר דער קולטור־טעטיקייט בכלל. וואָרעם דער בעסערער יידישער טעאַטער־גייער איז אַזוי אַרום געצוואונגען צו זוכן אַ מקום־מקלט אין ענגלישן טעאַטער. צי קאָן ער אָבער דאָרט געפֿינען אַ פֿולשטענדיקע צופֿרידנקייט? קונסט איז נאַציאָנאַל — אין פֿאָרם און טיילווייז אויך אין אינהאַלט — און איבערפֿלאַנצן דעם קונסט־געניסער ווי דעם קינסטלער אין אַ פֿרעמדער קינסטלערישער סביבה איז איינער פֿון די שווערסטע עקספּע־רימענטן. ריינהאַרט און פּיסקאַטאָר זיינען צעטומלט געוואָרן ביים איבער־וואַנדערן פֿון דייטש אויף ענגליש. גראַנאָווסקי איז נאָך זיינע הויכע דער־גרייכונגען אין מאָסקווער יידישן מלוכה־טעאַטער דערשטיקט געוואָרן אין דער דייטש־פֿראַנצויזישער סביבה. ס׳איז נאָך אַ ספֿק צי דער אַמעריקאַני־זירטער פּאָול מוני שפּילט־אויס טיפֿערע עמאָציעס ווי עס פֿלעגט אויסשפּילן דערזעלבער מוני וויזענפֿריינד אויף דער יידישער בינע. נאָך ווייניקער איז עס געלונגען זיינע אַנדערע פֿאַך־קאָלעגן, וועלכע האָבן בכלל ניט גע־קאָנט זיך איינבירגערן אין ענגליש־רעדנדיקן טעאַטער. ענלעך האַלט עס אויך מיטן יידישן טעאַטער־עולם. דער יידישער מענטש וועט שטענדיק מער הנאה האָבן פֿון אַ קינסטלערישער פֿאָרשטעלונג אויף יידיש ווי פֿון אַ פֿרעמד־שפּראַכיקער פֿאָרשטעלונג.

ס׳איז דעריבער אַ טעות צו גלויבן, אַז בלויז די אַמעריקאַניזאַציע אויף דער יידישער גאַס האָט גורם געווען דעם דורכפֿאַל פֿון בעסערן יידישן

---

* מאָריס שוואַרץ פּרוּווט ווידער עטאַבלירן זיין קונסט־טעאַטער פֿאַרן סעזאָן 1943־44, בעת אַלע פּרוּוון צו רעאָרגאַניזירן דעם „אַרטעף״ האָבן זיך ביז איצט ניט איינגעגעבן.

טעאַטער. דעמדאָזיקן דורכרייס קאָן מען אויך ניט צושרייבן צו דער אַל־געמיינער עקאָנאָמישער לאַגע און נאָך ווייניקער צו דער אַפּאַטיע פֿון יידישן טעאַטער־גייער. וואָלט מען בכלל אויפֿגעהערט צו גיין אין יידישן טעאַטער (ווי מ'האָט אַ שטייגער אויפֿגעהערט צו לייענען אַ יידיש בוך), וואָלט די לאַגע זיכער געווען אַ טרויעריקע, אויב ניט אינגאַנצן אַ האָפֿע־נונגלאָזע. אָבער די יידישע מאַסע נויטיקט זיך אין יידישן טעאַטער און באַזוכט אים אין די הונדערטער־טויזנטער. גראָד דער סעזאָן 1943—1942 האָט געבראַכט אַ שפּע אין יידישן טעאַטער, וואָס מען האָט עס שוין ניט געזען זייט 1929. און מיט דעם איז אפֿשר די לאַגע אַ טאָפּלט־טרויעריקע. וואָרעם וואָס גיט מען דער יידישער מאַסע טעאַטער־גייער? ס'איז גענוג דורכצוקוקן דעם רעפּערטואַר, כּדי איינצוזען אין וואָס פֿאַר אַ ירידה מיר געפֿינען זיך.

* *
*

די עיקר־צרה מיטן יידישן טעאַטער די לעצטע יאָרן איז געווען דאָס ניט צוזאַמענרעדן זיך מיטן טעאַטער־עולם פֿון אַלע שיכטן. פֿון איין זייט האָט מען געזוכט צו קיצלען די בילּיקסטע אינסטינקטן פֿון ערב־רב (די מערסטע אָפּערעטן־ און מעלאָדראַמע־טעאַטערס); פֿון דער אַנדערער זייט האָט מען געפּרואווט אַרויפֿצווינגען פֿאָרמאַליסטישע עקספּערימענטן, וואָס זיינען געווען פֿרעמד דעם דורכשניטלעכן יידישן טעאַטער־גייער (דער „אַרטעף"). דאָס „קונסט־טעאַטער" ווידער האָט געזוכט דעם „גאָלדענעם מיטלוועג" און זיך פֿאַרהאַקט ביי קאָסטשפּיליקע ספּעקטאַקלען, וועלכע דער יידישער טעאַטער־עולם האָט קוים געקאָנט באַצאָלן און באַלד זיך אָפּ־געקערט פֿון זיי ווי פֿון יעדער אויסטערלישער סענסאַציע.

וואו־זשע ליגט דער אויסוועג?

אַלע סימנים ווייזן, אַז דאָס אומקערן זיך צום אַמאָליקן רעפּערטואַר־סיסטעם — געשטיצט אויף קלאַסישע און מאָדערנע פּיעסן (פֿון אַלע פֿאָר־מען: דראַמע, קאָמעדיע און זינג־שפּיל), קינסטלעריש געפֿורעמט און טעאַטראַליש באַלעבט דורך אַ פֿאַראייניגערטן שוישפּילער־באַשטאַנד — וואָלט געווען אַ ישועה פֿאַרן יידישן טעאַטער. דער דורכשניט פֿון בעסערן טעאַטער־גייער שטייט העכער פֿון די „סעזאָן־סוקסעסן", וואָס די טעאַטער־הערשער טראָגן אים אונטער אין דער איבערצייגונג, אַז זיי וויסן אַקוראַט „וואָס משה גולם וויל". מיט אָט דער פֿאַרעקשנטער טעמפּקייט האָבן זיי נאָר גורם געווען, אַז יידישע דראַמאַטיקער זאָלן זיך מיאש זיין און אָוועקלייגן די פּען. געצוואונגען צו שפּילן מער פּיעסן, וועט דער אינטע־

ליגנטערער אַנפֿירער פֿון אַ רעפּערטואַר־טעאַטער מוזן אויסגעפֿינען און צוציִען זיינע בינע־שרייבער. דער יידישער טעאַטער מאַניפּולירט מיט הונדערטער־טויזנטער דאָלאַר — פֿאַרוואָס ניט „איינשטעלן" אַ 1000 דאָלאַר אַ יאָר אויך אויף אַ קאָנקורס, אָדער אַפֿילו אַ פּרעמיע פֿאַר אַ יידישער דראַמע (ענלעך ווי די ליטעראַטור־פּרעמיעס פֿון דעם „לואיס לאַמעד פֿאָנד" און „איקוף")? דער טעאַטער וועט דעמאָלט זיין ביכולת אַפֿילו צו אַנטוויקלען זיינע בינע־שרייבער. דער טעאַטער און דראַמאַטיקער נויטיקן זיך איינער אין צווייטן ווי לייב און לעבן; באַזונדער זיינען זיי ווי צוויי טויטע באַגריפֿן. דער מאַנגל אין בינע־דערפֿאַרונג ביים דראַמאַטיקער ליגט דאָך אין דער מחיצה צווישן אים און דעם טעאַטער־אַנפֿירער. זייער דערנענטערונג וועט זיין די שאַרפֿסטע תשובה דעם פֿאַרצווייפֿלטן רעפּערטואַר־קריזיס. אַחוץ דעם זיינען צענדליקער פּיעסן, געשפּילט מיט יאָרן צוריק, היינט כמעט ווי נײַ פֿאַרן יינגערן עולם. יעדער האַלבוועגס בעסערער טעאַטער־גייער וועט אויך גערן באַזוכן אַ פֿאַרשטעלונג פֿון אַ ווערטפֿולן בינע־ווערק אין אַ באַנייטער אויפֿפֿירונג. דאָס האָבן באַוויזן איניקע געלונגענע פּרוואוון אין דער ריכטונג — לעצטנס ערשט די ווידער־אויפֿפֿירונג פֿון גאָרדינס „גאָט, מענטש און טייוול". לכל הפחות וועט דער רעפּערטואַר־סיסטעם אומקערן דעם טעאַטער די מעגלעכקייט פֿאַר באַזונדערע פּיעסן אין וואָכנטעג און אַנדערע אום שבת־זונטיק, און אפֿשר צוריק פֿאַרוואַנדלען דעם איצטיקן סטאַר־סיסטעם אין אַן ערלעכן שוישפּילער־אַנסאַמבל. אַן איינציקע סענסאַציאָנעלע פּיעסע מעג זיך זיין אַ צייטווייליקער גרויסער קאַסע־דערפֿאָלג — מעג אַפֿילו האָבן אירע קינסטלערישע מעלות — אָבער קיין דויערהאַפֿטע ערנסטע טעאַטער־אינסטיטוציע האָט זי קיינמאָל ניט געשאַפֿן. אָפּגעשפּילט די פּיעסע — איז אויס טעאַטער, פֿאַרגעסן לעולם ועד. דער אמתער קינסטלער־טעאַטער האָט אַלע מאָל זיך געבויט אַרום זיין רעפּערטואַר. באַלעבט דורך דער פֿאַרשידנאַרטיקייט און עקספּערימענטאַלער געוואַגטקייט, האָט ער צוגעצויגן דעם אויפֿמערקזאַמען באַזוכער און מיט דעם אויך געזיכערט זיין פֿינאַנציעלן דערפֿאָלג. אַרום דעם רעפּערטואַר־טעאַטער זיינען שטענדיק אויסגעוואַקסן וויכטיקע דראַמאַטיקער (טשעכאָוו און גאָרקי, שניצלער און הויפּטמאַן, אָ׳ניעל, אָדעטס — גאָלדפֿאַדען, גאָרדין און שפּעטער אַ גאַנצע ריי יינגערע אַרום יידישן טעאַטער: לייוויק, סעקלער, בימקאָ א״אַ); און אַרום זיי אויך גרויסע אַנסאַמבלען און וואָגיקע שוישפּילער — וואָס איז ווידער אַ גאַראַנטיע פֿאַר דער דויערהאַפֿטיקייט פֿון טעאַטער. אַנדערש קאָן אויך איצט ניט עקזיסטירן דער בעסערער יידישער טעאַטער.

דאָס וואָלט מסתמא געפֿירט צו אַ בעסערן רעפּערטואַר אויך אין די אַנדערע טעאַטערס. דעם ברייטן טעאַטער־עולם איז טאַקע דער קינסטלע־רישער טעאַטער פּונקט אַזוי פֿרעמד ווי די בעסערע ליטעראַטור. זיין נאַ־איווער געשמאַק קאָן געשטילט ווערן דורך דער מוזיקאַלישער טרער־ און וויץ־מעלאָדראַמע — און אויף אַזוי פֿיל איז דער יידישער פּיעסן־ליפֿעראַנט „פּאַרוועבט" מיט דער פּסיכאָלאָגיע פֿון זיין מאַסע. דאָס מיינט אָבער נישט, אַז יעדעס פֿאָלקסשטיק מוז זיין פֿאַרוואולגאַריזירט מיט פּשוטער גראָב־יונגשאַפֿט און פֿלאַכע לאַנגווייליקייטן. האָט דאָך שוין דערזעלבער עולם אויפֿגענומען מיט פֿיל באַגייסטערונג דעם צאַרטערן הומאָר פֿון שלום עליכם, הירשביין און דימאָוו, דעם מענטשלעכן דיאַלאָג פֿון גאָרדין און קאָברין, אַפֿילו פּראָבלעמען פֿון פּינסקי, לייוויק און סעקלער.

די בעסערע פֿאָלקסטימלעכע פּיעסע, אין אַן אינטערעסאַנטער אויפֿ־פֿירונג, וואָלט זיכער פֿיל געהאָלפֿן פֿאַרגרעסערן דעם באַזוכער־קרייז, וואָס איז אַזוי נויטיק פֿאַרן קיום פֿון טעאַטער. דאָ מוז אויך אַריינגעצויגן ווערן יענע מאַסע יידיש־רעדנדיקע, וועלכע שטייען נאָך ווייט פֿון יעדן מין טעאַטער בכלל. גראָד צווישן זיי קאָן דער יידישער טעאַטער געפֿינען אַ פֿרישן קוואַל פֿון אויפֿלעבונג.

דער טעאַטער וועט אָבער דאַרפֿן אויף אַ געוויסן אופֿן זיך צופּאַסן צו אַט די טעאַטראַלע נאָוואָבראַנצעס — זיי זאָלן זיין מסוגל אויפֿצונעמען אַ פֿאָרשטעלונג. דאָס געהערט אויך צו די מעלות פֿון גוטער טעאַטער־פּראָפֿעסיע. און ווידער מיינט דאָס ניט „זיך אַראָפּלאָזן צום עולם". טעאַ־טער־פּראָפֿעסיאָנאַלן זיינען שוין אין דעם פּרט ניט איינמאָל אַנגענעם איבערראַשט געוואָרן. „ברענג דאָס בעסטע צו די מערסטע, און די מיינסטע וועלן נעמען דאָס בעסטע", איז אַן אַלטער כּלל. דער נייער עלעמענט קאָן דורך „שפּילעוודיקע מיטלען" ווערן אַ גוטער, פֿלייסיקער קאָסע־באַזוכער און וועט — צוליב שפּראַכלעכע סיבות — אויך ניט פֿאַרלוירנגיין ווי אַ בענעפֿיס־באַזוכער. פֿאַר אים דאַרפֿן געגרינדעט ווערן אַ ריי לאָקאַלע טעאַטערס מיט אַן ערשטקלאַסיקן קינסטלערישן סטאַזש, צו וועלכע ער זאָל האָבן צוטרוי. ווען יעדער שטאָט־תּחום אין ניו־יאָרק וואָלט האָבן זיין באַזונדער טעאַטער (בפֿרט ווען די פֿאָרשטעלונגען וואָלטן זיך ניט פֿאַרצויגן ביז האַלבער נאַכט), וואָלטן די מיטגוואַכעדיקע באַזוכן זיך פֿאַר־טאָפּלט. דאָס וואָלט דערמעגלעכט אַפֿילו צו רעדוצירן די קאָסע־פּרייזן און אַפֿשר דווקא העכערן די בענעפֿיס־פּרייזן. עס איז ניטאָ קיין שום סיבה פֿאַרוואָס אַ יידישע אָרגאַניזאַציע זאָל צאָלן פֿאַר אַ בענעפֿיס אין יידישן טעאַטער בלויז 18 ביז 30 פּראָצענט פֿון נאָמינעלן בילעטן־פּרייז,

בעת פֿאַרן זעלבן בענעפֿיס צאָלט זי אין ענגלישן טעאַטער 50 ביז 60 פּראָצענט.



עס טאָר ניט איגנאָרירט ווערן די עקאָנאָמישע זייט. אונטער די גע־געבענע אומשטאַנדן טאָר ניט אַ יידיש טעאַטער אָפּעריִרן מיט אַזעלכע ריזיקע בודזשעטן. אַ פֿאַרגרעסערונג פֿון באַזוכער־קרייז און אַ פֿאַרקלענע־רונג פֿון די הוצאות וועט באַלאַנסירן די עקזיסטענץ פֿון טעאַטער. די אַלגעמיינע צאָל טעאַטערס מוז רעדוצירט ווערן. ניו־יאָרק קאָן ניט אויס־האַלטן מער ווי 5 ביז 6 יידישע טעאַטערס. אויך דאָס רייכע בראָדוויי איז געווען געצוואונגען — צוליב גרויסע הוצאות — צו פֿאַרקלענערן איר צאָל טעאַטערס. דאָס וועט שפּאָרן דעם יידישן טעאַטער (בלויז אין דירה־געלט און טעכנישן פּערסאָנאַל) צענדליקער טויזנטער דאָלאַר אַ סעזאָן. די טעאַטער־פּראָפֿעסיע דאַרף בכלל נעמען אין באַטראַכט, אַז די באַ־דינגונגען ביים יידישן טעאַטער זיינען אין אַ סך פּרטים אַנדערש ווי ביים ניט־יידישן טעאַטער און מוז וויסן, ווי אַזוי דאָס טעאַטער צו באַטרייבן מיט פֿיל באַשיידענערע מיטלען. אַוודאי גיבן גרויסע, רייכע אויפֿפֿירונגען אַ סך מער אויסזיכט אויף פּראָפֿיטן — אָבער נאָר, ווען אויך די קאָנסום־אויסזיכטן זיינען גרויס. ביי אַ באַגרענעצטן קרייז יידיש־רעדנדיקע טעאַ־טער־באַזוכער מוזן אויך די אויפֿפֿירונגען זיין עקאָנאָמיש געצוימט. דאָס קאָן דערגרייכט ווערן — אָן דעם מינדסטן פֿאַרמינערן די קינסטלערישע זייט — דורך שניידן די טעכנישע אויסשטאַטונג־קאָסטן און די אַרויפֿ־געשרויפֿטע גאַזשן פֿון די סטאַרס. בראָדוויי האָט עס באַוויזן מיט, די אויפֿפֿירונגען פֿון „יוליוס צעזאַר" (אָרסאָן וועלס), מיט ט. וואַילדערס „אָוער טאַון" און שערוואודס „אייב לינקאָלן אין איליני": זיי זיינען גע־מאַכט געוואָרן בלויז מיט פֿאָרהאַנגען, ליכט און נויטיקן רעקוויזיט — און אַלע זיינען זיי געווען אַ קינסטלערישער און פֿינאַנציעלער דערפֿאָלג.

דאָס וועלן אויך דאַרפֿן איינזען די טעאַטער־יוניענס, בפֿרט די בינע־אַרבעטער, וועלכע באַשטימען זייער אַרבעט־לוין לויט דעם רחבותדיקן בראָדוויי. אַזאַ לוין־באַשטימונג שטייט אויסער יעדער ראַציאָנעלער לוין־פֿאַרטיילונג און איז אַ געפֿאַר פֿאַר דער עקזיסטענץ פֿון יידישן טעאַטער. ס'איז שווער נאַטירלעך צו פֿאַרלאַנגען פֿון אַ יוניע זי זאָל רעגולירן איר אַרבעט־לוין לויט דעם פֿאַרהעלטניש אין די שוואַכערע אונטערנעמונגען. אָבער פּונקט ווי עס זיינען געגרינדעט געוואָרן באַזונדערע צווייגן פֿאַר אַנדערע יידישע טעאַטער־יוניעס (שוישפּילער, מוזיקער, פֿאַרוואַלטערס

און קאָסירערס, בילעטערן און קאָסטיומערס), אַזוי מוז אויך געשאַפֿן ווערן אַ באַזונדערער יידישער צווייג פֿון בינע־אַרבעטער, וואָס זאָל קאָאָפּערירן מיט די אַנדערע יידישע טעאַטער־יוניעס און לויט דעם פֿאַרהעלטניש באַשטימען זיין אַרבעט־לוין. דאָס ווערט פּשוט נויטיק צוליב גערעכטער אַרבעט־ און לוין־פֿאַרטיילונג (וואָס ווערט אויך אין אַנדערע פֿאַכן באַשטימט לויט לאָקאַלע אומשטאַנדן), און דער עיקר: כּדי צו פֿאַרהיטן, אַז דער טעכנישער צווייג זאָל ניט מיט זיין פֿינאַנציעלער משא איינגאַנצן דערשטיקן די עקזיסטענץ פֿון יידישן טעאַטער.

* *
*

איין יחיד וועט זיכער די אַלע אַך־און־ווייען ניט פֿאַרענטפֿערן. אַ טעאַטער איז אין זיין באַשאַף ווי אין זיין קאָנסום אַ כּלל־זאַך, אַ קאָלעקטיוויסטישער בנין — אַ צירק־בויט, אויב שוין רעדן אויף טעאַטער־לשון. עס נויטיקט זיך אין אַ גאַנצן מאַרק מיט טויזנטער לייב־און־לעבנס. קאָן אַ אמת קינסטלערישער טעאַטער זיין נאָר אַ געזעלשאַפֿטלעכער. מיר דאַרפֿן אָנהויבן באַטראַכטן דעם טעאַטער ניט ווי אַ פּריוואַטן לוקסוס, נאָר ווי אַ וויכטיקן קולטור־פֿאַקטאָר אין אונדזער געזעלשאַפֿטלעכן לעבן — ווי אַן אינסטיטוציע, וואָס דאַרף אונדז געבן פֿרייד, אונטערהאַלט, אָבער אויך אַ קינסטלעריש־גייסטיקן אָנהאַלט. זאָל קלאָר ווערן דער עפֿנטלעכקייט — און קודם כּל דער יידישער פּרעסע — אַז דער לעבעדיקער אָטעם פֿון טעאַטער איז אין אַ גרויסער מאָס אויך די טרייב־קראַפֿט פֿונם געזעלשאַפֿטלעך־קולטורעלן פּולס; אַז דערזעלבער חוב פֿון אויפֿהאַלטן שולן, ביבליאָטעקן און מוזעאומס דאַרף אויך חל זיין אויף טעאַטער.

אַוודאי איז קונסט ניט קיין צדקה־ענין און ניט קיין פֿראַגע פֿון פֿאַרטייאישער צוגעהעריקייט, וואָס זאָל געבוירן ווערן בלויז פֿון סענטימענט פֿון דער מאַסע. אויב די געזעלשאַפֿט אָדער די מלוכה קאָן נישט (צי האָט ניט דעם ווילן) צו זיין דער מעצענאַט, וואָלט אַ גרופּע פֿון בעסערע אַקטיאָרן און בינע־שרייבער געדאַרפֿט באַשאַפֿן אַן אייגענעם קאָאָפּעראַטיוון קינסטלערישן טעאַטער. אָבער אייניקע פּרואוון אויף דעם געביט האָבן באַוויזן, אַז דערווייל רעדט נאָך דער יידישער אַקטיאָר און דער יידישער שרייבער אויף צוויי פֿאַרשידענע געזעלשאַפֿטלעכע (און אָפֿט אויך פֿאַרשידענע קינסטלערישע) שפּראַכן. אַחוץ דעם איז די עגאָצענטרישע אַמביציע פֿון סטאַר צעבלאָזן צו אַזעלכע דימענזיעס, אַז זעלטן קאָן אַ גרופּע „שטערן” הויזן צוזאַמען אויף איין בינע.

עס מוז אָבער קלאָר ווערן, אַז ביים איצטיקן מצב טאָר ניט די אָנפֿירונג פֿון טעאַטער איבערגעלאָזן ווערן בלויז אין הענט פֿון פּריוואַטע קונסט־הענדלער. די „געשמינקטע געטער" קאָנען קוים געוועלטיקן איבער אייגענע קוליסן — קיין ממשותדיקע קולטור־וועלטן וועלן זיי אַליין זיכער ניט באַשאַפֿן. קולטור־ווערטן לאָזן זיך בכלל ניט שאַפֿן אָדער איבעראַנדערשן פֿון היינט אויף מאָרגן. קאַרדינאַלע ענדערונגען אין דעם פּרט קומען כמעט שטענדיק אויף געזעלשאַפֿטלעכער איניציאַטיוו און ערשט נאָך לאַנגע, פֿאַרזיכטיק־אויספּלאַנירטע צוגרייטונגען. דאָ מוז די איניציאַטיוו אַרויס פֿון פּריוואַטע הענט און איבערגיין אין רשות פֿון דער געזעלשאַפֿט. מיט גאָר קליינע אויסנאַמען, זיינען סטאַבילע קינסטלערישע טעאַטערס שטענדיק געשאַפֿן און פֿאַרפֿעסטיקט געוואָרן דורך געזעלשאַפֿטלעכע אינסטיטוציעס, וועלכע האָבן איבערגענומען די השגחה איבער דער קינסטלערישער לייטונג, בפֿרט איבער דער געשעפֿט־פֿאַרוואַלטונג פֿון דידאַזיקע טעאַטערס. אַ גוט קאָנטראָלירטע, געזעלשאַפֿטלעכע השגחה וואָלט מסתּמא ניט דערלאָזן צו דער ירידה, אין וועלכער דער יידישער טעאַטער געפֿינט זיך היינט צו טאָג. אַ פֿאָלקסטימלעך־סאָציאַלער און קינסטלעריש־צוגענגלעכער טעאַטער וואָלט אפֿשר געזען אויסצומיידן די אַלע באַגאַנגענע טעותן. אַזוי איז געשאַפֿן געוואָרן (באַלד נאָך דער ערשטער וועלט־מלחמה) די דייטשע פֿאָלקס־בינע אין בערלין, די יידישע פֿרייע פֿאָלקס־בינע אין ווין, די ענגלישע טעאַטער־גילד און די „ליטל טעאַטער"־באַוועגונג אין אַמעריקע. איצט דאַרף דאָסזעלבע טון די אַמעריקאַנער יידישע געזעלשאַפֿט. ווי אַ וויכטיקער צווייג פֿון דער יידישער קולטור, טאָר ניט דער יידישער טעאַטער איבערגעלאָזן ווערן אויף הפֿקר. די יידישע געזעלשאַפֿטלעכקייט דאַרף איבער אים וואַכן, קאָנטראָלירן זיינע טריט און שאַפֿן די מעגלעכקייט פֿאַר אַ מאָדערנעם יידישן טעאַטער.

מאָדערנער טעאַטער

„טעאַטער, די מענטשלעכסטע און נשמההדיקסטע פון אַלע קונסטן... איז נישט גלאַט אַ ליטעראַרישער קאַפּריז אָדער אַ עיר־מקלט פאַרן צוקוקער צו אַנטלויפן פון לעבן; אויך ניט אַ פאַרגרעסערטע לעבנס־פאָטאָגראַפיע — טעאַטער איז אַ וויכטיקע אַקטיוויטעט אין זיין אייגענעם באַשטאַנד, פאַר זיך אַליין... ער איז מער פון אַלע קונסטן מסוגל צו זיין דער קאָמפּאַס פאַר די גרעסטע, אייביקע אמתן, פאַר ריטועלן פראַכט־און־גלאַנץ און פערפעקטער פּרעציזקייט פון די אינטימסטע מענטשלעכע הייליקייטן זייט די עלטסטע צייטן ביז אויפן היינטיקן טאָג, ווי אויך פאַרן דור, וואָס ווערט ערשט געבוירן".[40]

דערביי דאַרף טעאַטער־שפּילן זיין ווי אַ גרויסער יום־טוב, ביי וועלכן די בינע־עלעמענטן זיינען די גאַסט־געבער, און די צוקוקער — אַקטיווע געסט, וועלכע געפינען דאָרט זייער גייסטיקע רו, דערהויבנקייט און קינסט־לערישע לויטערקייט. אויב די פאַרשטעלונג האָט עס ניט דערגרייכט, האָט זי פאַרפעלט איר צוועק.

פון וועמען איז אָפּהענגיק דער דערפאָלג אָדער ניט־דערפאָלג פון אָט דעם געשטעלטן קינסטלערישן צוועק?

ווען בילדער־גאַלעריעס פוסטעווען, ווען די ביכער־שאַפע איז געוואָרן מער שאַפע ווי בוך, איז אַוודאי אין דעם שולדיק קודם אונדזער פאַלשע דערציאונג דורך היים, שול און פּרעסע. אָבער צי טראָגט נישט אָפּט די שולד אויך דער שאַפער פון דעם בילד און בוך, וועלכער האָט פאַרפעלט אָנצוקניפּן אַ לעבעדיקן קאָנטאַקט צווישן זיין ווערק און דעם געניסער? בפרט טעאַטער — דער קאָמפּליצירטסטער צווייג אין דער קונסט, וואָס איז נאָך באַרעכנט אויפן קאָנסום פון די ברייטסטע שיכטן, מיט פאַרשידענער אינטעליגענץ, האַלב רויע אין קונסט־פראַגן.

---

[40] Sheldon Cheney: "The Theatre", London-New York-Toronto, 1929.

איז דאָך דער גאַנצער ענין „טעאַטער״ נאָך גאָר ניט אַזוי קלאָר אַפֿילו פֿאַר די נאָענטסטע פֿאַך־מענטשן. פֿאַר אַסך איז טעאַטער אַלץ נאָך אַ צוויי־לינג־שפּיגל פֿון „אמתן לעבן״, פֿאַר אַנדערע — אַן אַבסטראַקטע „טעאַט־ראַלישקייט״. ווילן מאַראַליסטן פֿאַרוואַנדלען די בינע אין אַ „שול פֿאַר דער־וואַקסענע״, בעת עסטעטיקער געפֿינען אויף איר בלויז אַן אַפּרו־פּלאַץ פֿאַר שפּילעוודיקן אונטערהאַלט.

אַחוץ איר ריין עסטעטישן צוועק, האָט קונסט די אויפֿגאַבע צו זאַמלען דאָס שיינע, גוטע, דערהויבענע, וואָס איז אייגן דעם מענטשלעכן מין, און — דורכן אַרויסשיילן זיינע כאַראַקטעריסטישע, פּאָזיטיווע זייטן — עס אַנט־פּלעקן פֿאַרן געניסער, כּדי אים גייסטיק אויפֿצובויען.[41] צוגלייך ווייזט זי אָן אויך אויף די נעגאַטיווע זייטן פֿון לעבן. אַראָפּרייסנדיק די מאַסקע פֿון בייז און לעכערלעכקייט, דרינגט זי אַריין אין די פֿאַרבאָרגענע פּראָבלעמען פֿון לעבן און העלפֿט אַזוי אַרום צו צעשטערן דאָס שלעכטע אין אונדז און פֿאַר־שנעלערן דעם איבערבוי פֿון לעבן.

דעם נעמלעכן צוועק מוז דינען טעאַטער. פֿאַר מעקסוועל אַנדערסאָן איז טעאַטער „דער צענטראַלער קינסטלערישער סימבאָל פֿון דעם קאַמף צווישן גוטס און שלעכטס אין דעם מענטשן. טעאַטער לערנט אונדז, אַז דער קאַמף איז אייביק און אומאויפֿהערלעך... ער באַווייזט, אַז דאָס גוטע און שלעכטע אינם מענטשן איז דאָס גוטס און שלעכטס פֿון עוואָלוציע... אַז שלעכטס שלעפּט אַראָפּ דעם מענטשן צו דער [מדרגה פֿון דער] חיה און גוטס דער־הייבט אים צו גאָט״.[42] מיט דעם דערנענטערט זיך טעאַטער שיער ניט צו רעליגיעזער עטיק. זיין מיסיע: דער סאָציאַלער גלויבן, דער ענדציל פֿון אַ עטישער געזעלשאַפֿט, וואָס ער דאַרף העלפֿן אויסטראָגן, אַנטפּלעקן און מבשר זיין דורך דער דראַמאַטיש־טעאַטראַלער טריבונע. „פֿון קיין שום זאַך קאָן מען ניט אַזוי דערקענען דעם נאַטור־כאַראַקטער פֿון אַ פֿאָלק ווי פֿון זיין דראַמאַטישער פּאָעזיע״, האָט געשריבן לעסינג. טעאַטער איז דער עטישער אויסדרוק פֿון אַ געזעלשאַפֿט.

* *
*

דער היינטיקער טעאַטער וויל — אין זין פֿון גייסטיקער באַציאונג צווישן מענטש און מענטש — אַריינציען אין זיך די אָפּשפּיגלונג פֿון דער

---

[41] זע: — טעאַטער־קונסט און אירע אויפֿגאַבן — „טעאַטער און קינאָ״, בוענאָס איירעס, יוני, נומער 1, 1931.

[42] Maxwell Anderson — The Basis of Artistic Creation In Literature — “The Bases of Artistic Creation”, New York, 1942.

גאַנצער וועלט. אַנהאַלטנדיק דעם נאַציאָנאַלן כאַראַקטער אין פֿאָרם (אָפֿט אַפֿילו אין טעמע), זוכט ער אַרויסצושיילן אין זיין קונסט דעם אינהאַלט פֿון אַלמענטשלעכן. דאָס קאָן ער דערגרייכן בלויז אויף אַ דראַמאַטיש־קינסטלערישן אופֿן: ער טאָר אונדז ניט דעלוזיאָנירן דורך נאַטוראַליסטישער אָפּנאַרעריי, נאָר פֿאַרקערט, ער מוז אַרויסרופֿן ביי אונדז אַ טעאַטראַלע אילוזיע — אַ פֿאָרשטעלונג פֿון אַ דערהויבענער גייסטיקער וועלט.

דאָס זאָגט שוין, אַז דעם קינסטלערס ווערק קאָן נישט זיין אַ „נאַטור־טרייע" פֿאָטאָגראַפֿיע. נאָכמאַכן נאַטור־דערשיינונגען — זיי „אָפּשפּיגלען" — קאָן אַרויסרופֿן נאַאיווע פֿאַרוואונדערונג, ניט קיין קונסט־באַוואונדערונג. קינסטלערישער רעאַליזם איז ניט באַזירט אויף אויסערלעכע קלאַנג־ און צייכן־אימיטאַציעס, נאָר אויף טיפֿע נשמה־איבערלעבונגען — ניט אויף קאָפּירן די „ווירקלעכקייט" פֿון לעבן, נאָר אויף אַרויסברענגען דעם טיפּיש־קינסטלערישן אמת. און דאָס טיפּישע אין דער קונסט איז דווקא דאָס העל־באַצייכנדיקע — דאָס אויסדריקלעכע. אין דעם ליגט אפֿשר דער סוד פֿון אייביקייט ביי די גרויסע קלאַסיקער. שעקספּיר און מאָליער — שעפּנדיק אַפֿילו פֿון דער לעבעדיקער סביבה — האָבן פֿאַרשטאַנען אַנצוזאַמלען אַזוי פֿיל כאַראַקטעריסטיק אַרום די מאַרקאַנטע, בפֿירושע אייגנשאַפֿטן פֿון זייערע העלדן (און זיי נאָך בולטער מאַכן דורך אַנטקעגנגעזעצטע כאַראַקטער־שטריכן), אַז יעדער פֿון זיי איז אויסגעוואַקסן ווי אַ גיגאַנט פֿון זיין מין. נישט וויכטיק צי האַמלעט אָדער אָטעלאָ, דער „קאַרגער" אָדער דער „איינגעבילדעטער קראַנקער" האָבן פֿאַקטיש געלעבט און געהאַנדלט ווי זייערע מייסטערס האָבן זיי געשילדערט — וויכטיק איז וואָס אַלע אָטעלאָס, האַמלעטס אַאַז"וו האָבן זיך קאָנצענטרירט אין כאַראַקטער פֿון זייער פֿאַרשטייער. וואָס מער דער קינסטלער וועט אָפּקלייבן דאָס טיפּישע, דאָס כאַראַקטעריסטישע, אַלץ בולטער וועט פֿאַר אונדז ווערן דאָס געמיינזאַמע פֿון דעם באַזונדערן מין געפֿיל, אַלץ מער וועלן מיר דערזען אויפֿפֿאַליקע שטריכן, וואָס דאָס טאָג־טעגלעכע לעבן איז ניט אימשטאַנד אונדז צו ווייזן.

דאָס נעמלעכע מיט סאָציאַלע דערשיינונגען. מלחמות און רעוואָלוציעס האָבן צעבראָכן די עקאָנאָמישע פֿאַרהעלטנישן; פּאָליטיש־געזעלשאַפֿטלעכע סיסטעמען האָבן זיך איבערגעלעבט; אונדזער פּסיכיק האָט זיך איבערגעפֿאָרמט. ביז איבסענען האָבן מיר שטודירט די מענטשלעכע נאַטור און געזעלשאַפֿטלעכע דערשיינונגען — היינט באַמיִען מיר זיך צו באַהערשן די געזעלשאַפֿט און די „מזלות" פֿון מענטשן. וויסן איז געוואָרן מאַכט. וואָס באַדייט אָטעלאָס ליבע און אייפֿערזוכט צי האַמלעטס געראַנגל וועגן טרוים און טאַט, ווען געפֿילן פֿון יחיד ווערן דערטרונקען אין גרויזאַמער געוואַלד

ווי גאָלד־אָדערלעך אונטערן אימפּעט פֿון וואולקאַנישער לאַווע. אין קאָלעק־טיווער מאַכט האָט זיך דערוועקט דער ווילן און טאָט צו רעוואָלוציאָנערער דערלייזונג. אָבער מיט דעם האָט דער יחיד ניט פֿאַרלוירן זיי חשיבות און באַדייט. „אין דער מלחמה־טעמע איז עכט און אמתדיק בלויז יענער שרייבער, וואָס געפֿינט דעם וועג צום קעמפֿנדיקן פֿאָלקס־געדאַנק און פֿאָלקס־געפֿיל... צום פֿאָלקס־וואָרט און צו דער פֿאָלקס־פֿאָרם אַפֿילו... אין אַזאַ צייט און אויף אַזאַ טעמע קומען־אויף אַפֿילו ווערק, וואָס טראָגן דעם שטעמפּל פֿון פֿאָלקס־עפּאָס".[43] ווילן און טאָט ווערן געבוירן אין גייסט פֿון פֿאָלק. אָבער די הויפּט־טרעגער פֿון דעם גייסט זיינען די פֿאָרשטייער פֿון יענער אידייע, די אומצאָליקע פֿאָלקס־העלדן, וועלכע נעמען אויף זיך די מיסיע צו ווערן די פּראָטאַגאָניסטן אויף צו דערפֿילן און דורכפֿירן דידאַזיקע אידייעס. די דינאַמיק, וואָס איז געוואָרן דער הויפּט־מאָטאָר פֿון אונדזער מלחמה־ און רעוואָלוציע־פּסיכיק, איז פֿאָרט ניט מער ווי איין קאָלעקטיווע קייט פֿון אַ ריי אידיווידועלע רינגען.

דאַרף דער מאָדערנער טעאַטער אין זיך אויפֿנעמען די סאָציאַלע דער־שיינונג פֿון דער ברויזנדיקער סביבה — איר דינאַמיק פֿון טויט־באָמבערס און טאַנקן, די נערוואָזיטעט פֿון דער שיס־מאַשין — אַנדערש וואָלט ער גע־בליבן פֿאַרגליווערט. ער קאָן דאָס אָבער טון נאָר דורך די אָפּגעקליבענע פֿאָרשטייער, די פּראָטאַגאָניסטן פֿון דער טעאַטראַלער אידייע. דינאַמיק אָנשטאָט סטאַטיק; קורצקייט, בולטקייט אויפֿן אָרט פֿון גריבלעניש; קאָ־לעקטיווער פֿאַרנעם — אָבער אַלץ אין לעבעדיקן קאָנטאַקט מיט דער מענטשלעכער פּסיכיק, אונטער דער אויסשטראַלונג פֿון אינדיווידועלע איבערלעבונגען.

צוגלייך וועט דער מאָדערנער קינסטלער — ניט געקוקט אויף דער אויסערלעכער פֿאָרם (פֿאַבולע, שפּראַך־אייגנשאַפֿטן, זיטן־שילדערונג א. ד. גל.), וואָס ער דאַרף נעמען פֿון דער אונמיטלבאַרער, צייט־געמעסער סביבה — מוזן אָפּקלויבן און געמאָסטן אָנהויבן אין זיינע העלדן די כאַראַקטעריס־טיק פֿון אַלמענטשלעכן און אַלצייטיקן. די „היסטאָרישע פּערספּעקטיווע", וואָס איז דערביי נויטיק (כּדי אָביעקטיוו אַרויסצושיילן דעם פֿאַקטישן אמת פֿון די געגעבענע פֿאַרהעלטנישן), איז ווידער מער אַ פֿראַגע פֿון קענען און פֿון די איבערצייגונגען פֿון דראַמאַטיקער. „די לעצטע יאָרן האָט מען אין איין פֿאַרזיכערן, אַז קיינער וואָלט ניט געקאָנט אָנשרייבן אַן ערנסטע מלח־מה־פּיעסע איידער די מלחמה איז געענדיקט... האָט מעקסוועל אַנדערסאָן

[43] י. דאָברושין — דאָס פֿאָלק שאַפֿט — „מאָרגן־פֿרייהייט", ניו־יאָרק, 19 יולי 1942.

צעשטערט אַט די לעגענדע, אַנשרייבנדיק זיין „איוו אָוו סעגט מאַרק", אַז ערנסטע מלחמה־פּיעסע פון ערשטן ראַנג, וואָס שילדערט אויף אַן ערלעכן אופן דעם גייסט פון אַמעריקאַנער סאָלדאַטן און ציווילע פון היינט... ס'איז ניט נאָר די באַדייטנדסטע פּיעסע, וואָס ער האָט לעצטנס געשריבן און די בעסטע פּיעסע פון סעזאָן, נאָר זי גרייכט דעם גרינטלעך־טיפסטן אמת וועגן אונדזערע היינטיקע מענער און פרויען".[44] וויכטיקער איז דאָ אפשר די פּראַגע פון וועלן וואָגן צו שילדערן דאָס רעאַלע, וואָס רינגלט אַרום דעם קינסטלער און וואָס איז אָפט די איינציקע באַזע פון גרויסער קונסט.

* *
*

צוליב זיין אויסערגעוויינלעך דירעקטערווירקונג וועט דער טעאַטער — אַחוץ זיין קאָנטאַקט מיט אַלע סאָציאַלע און קולטורעלע דערשיינונגען אין שייכות מיטן לעבעדיקן יחיד — נאָך מוזן נעמען אין באַטראַכט דעם קעגנזייטיקן איינפלוס פון קינסטלער און געניסער. שעפנדיק טאָקע פון פאָלקס־קוואַל, וועט אָבער דער קינסטלער בלייבן קודם כל דער „געבער" און ער וועט דאַרפן פאַרזיכטיק אויספאָרשן די אויפנעם־מעגלעכקייט פון זיין אוידיטאָריע. וועלנדיק קינסטלעריש באַווירקן, וועט ער מוזן זוכן די מיט־לען, דורך וועלכע ער קאָן וואָס־לייכטער און שפּילעוודיקער זיך לאָזן אָנט־פלעקן פאַר זיינע צוקוקער און צוהערער. געוויס וועט דער לייכטער „אַמו־זיר"־טעאַטער נאָך לאַנג בלייבן דער איינציקער אַפּרו־פּלאַץ פאַרן דורכ־שניטלעכן באַזוכער. וועט דער פאַרזיכטיקער קינסטלער דאַרפן געגוי אונ־טערשיידן דעם חילוק צווישן „געבן דעם עולם וואָס ער וויל" — ביז אוים־געפינען די קינסטלערישע באַדערפנישן פון זיין טעאַטער־גייער. די שונד־מעלאָדראַמע זוכט (ווי דער סענסאַציאָנעלער צייטונג־ראָמאַן) צו אַפּעלירן צו די נידריקסטע אינסטינקטן; בעת דער ערנסטער קינסטלער וועט פאַר־שטיין, אַז די „אין סודות איינגעהילטע" קונסט קאָן בלייבן אַ דעליקאַטעס נאָר פאַרן ראַפינירטן פיינשמעקער. וועט ער דעמאָלט זוכן פאַר זיין קונסט יענע אויסטייטשונג און מיטלען, וואָס זאָלן אים מאַכן פאַרשטענדלעכער און זאָלן קאָנען דערנענטערן צו אים זיין קונסט־געניסער — וועלכן ער וועט אַזוי אַרום צו זיך דערהייבן.

[44] Brooks Atkinson — Anderson's "Eve Of St. Mark" — "The New York Times", October 18, 1942.

* *
*

דער איירָאָפּעאישער טעאַטער פֿון נאָך דער רעוואָלוציע (דער יידישער אַריינגערעכנט) האָט פֿאַרגענומען ראַדיקאַלע ענדערונגען אין דער ריכטונג. איינער פֿון די אויפֿפֿאַליקסטע סימפּטאָמען איז געווען דאָס פֿאַרשווינדן פֿון סטאַר־סיסטעם. זיין פּלאַץ האָט פֿאַרנומען דער אַנסאַמבל. אין פֿאַרבינ־דונג מיט דעם האָט אויך די דעקאָראַציע אויפֿגעהערט צו זיין אַ „אויס־שטעלונג" פֿאַר זיך און איז געוואָרן אַ אינטעגראַלער טייל פֿון דער פֿאַר־שטעלונג. דאָס האָט געפֿירט צו קאַרדינאַלע ענדערונגען אין באַהאַנדלען די פּיעסע און געהאָלפֿן עטאַבלירן אַן אייגנאַרטיקן סטיל פֿאַר באַזונדערע טעאַטערס און זייערע באַזונדערע אויפֿפֿירונגען.

דער אַמעריקאַנער טעאַטער האָט באַלד דערפֿילט דעם נייעם קורס און גענומען אויף זיין אופֿן רעאַגירן: דער טעאַטער־מענעדזשער האָט צוליב די פֿרישע שטרעמונגען פֿאַרביטן זיין טעאַטער־ספּעקולאַציע אויף אַן ערנ־האַפֿטער אונטערנעמונג מיט אַ סטאַבילער קינסטלערישער באַזע; דער קינסטלער־קאָלעקטיוו האָט אָנגעהויבן זיך רעכנען מיט געזעלשאַפֿטלעכער פֿאַראַנטוואָרטלעכקייט און איז איבערגעגאַנגען פֿון עגאָצענטרישן באַ־שטרעבן צו פֿאַראייניקטער קינסטלערישער צוזאַמענלייסטונג. בראָדוויי איז געוואָרן — ווי ברוקס עטקינסאָן דריקט זיך אויס — „דער שמעלצטאָפּ פֿון טעאַטער" און באַזיצט איצט, אָפּגעזען פֿון אַלע פֿעלערן און שטרויכלונגען, אַ לעבעדיקן שוואונג און פֿאַרנעם.

ווי געוויינטלעך האָט דער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע אויך דאָ פֿאַרשפּעטיקט. וואָרט נאָך אויף אים אַ באַזונדערע אויפֿגאַבע: אויף זיין גורל פֿאַלט אויס צו באַשאַפֿן און אַנטוויקלען דעם יידישן רעפּערטואַר און יידישן טעאַטער־סטיל, וועלכער האָט שוין פֿריער געשלאָגן וואָרצלען אין גאָלד־פֿאַדען־ און טיילווייז אין גאָרדין־טעאַטער. „ביז צום היינטיקן טאָג קאָן מען אין יידישן טעאַטער געפֿינען אַ פֿאַרזעצונג פֿון דער פֿאָלקישער טעאַטער־טראַדיציע... דער יידישער טעאַטער האָט אָנגעהויבן אַ מין לייטע־רונגס־פּלאַץ פֿאַר דעם היימיש געמאַכטן רעליגיעזן צערעמאָניאַל און [פֿאַר] די טעאַטראַלישע מאָמענטן פֿון דעם שטייגער־לעבן. די יידישע שוישפּילער אויף דער בינע זיינען געוואָרן בעסערע בדחנים ווי די בדחנים אין אמתן לעבן... דער טעאַטער איז ביי זיי [די פֿאָלקס־מאַסן] געוואָרן אַ מין וועלטלע־כער ערזאַץ פֿאַר דער היימישער שול אין דעם אַמאָליקן שטעטל בכלל".[45]

[45] נ. בוכוואַלד — וועגן יידישן טעאַטער־סטיל — „יידישע קולטור", פֿעברואַר, 1939.

דער נייער יידישער טעאַטער דאַרף נאָך ווערן די קינסטלערישע היים פֿאַר דעם יידישן לעבן פֿון היינט. דער סאָוועטיש־יידישער טעאַטער האָט עס טיילווייז דערגרייכט. דורך יידישע טעמעס און עמאָציעס פֿון אַ יידישן סטיל קאָן מען בעסער „זיך איינפֿאַרשטיין" מיטן יידישן טעאַטער־גייער; מען קאָן אים מאַכן פֿילן היימישער, נעענטער; עס לאָזט זיך לייכטער אין אים דער־וועקן דעם „אויפֿנעמענדיקן קינסטלער" פֿאַר זיינע אייגענע פּראָבלעמען.

אָן אייגענע נאַציאָנאַלע שולן, אָן אַ מאַרק פֿאַרן יידישן בוך, קאָנען מיר אַזוי געפֿינען אין יידישן טעאַטער אַ לעבעדיקן פֿאַקטאָר פֿון אונדזער נאַציאָנאַלן קולטור־רענעסאַנס.

די פּיעסע

די ניי־געשאַפֿענע בינע־פֿאָרם האָט נאַטירלעכערווייז געמוזט אַרויסרופֿן אַ רעפֿאָרם אין סטיל פֿון דער פּיעסע גופֿא. וואָרעם אויב ניט צוגעפּאַסט צו די בינע־פֿאָדערונגען, וואָרט אויפֿן דראַמאַטישן ווערק דער טראַגישער גורל צו בלייבן פֿאַרגעסן אין פֿאַראיינזאַמטן בוך. ווי ווערטפֿול עס זאָל ניט געווען זיין פֿאַר דער ליטעראַטור געאָרג ביכנערס „דאַנטאָנס טויט"—אויפֿגעשטאַ־נען תּחית־המתים ווי אַ דראַמאַטיש ווערק איז עס ערשט, ווען (הונדערט יאָר נאָך ביכנערס טויט) האָט זיך דערצו צוגערירט די מייסטערהאַנט פֿון מאַקס ריינהאַרט. „ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק" האָט געוואָגלט ווי אויפֿן עולם־התּוהו, ביז גראַנאָווסקי און הערמאַן האָבן געגעבן אָט דעם פּרעציזן בינע־שטיק דעם טעאַטראַלן תּיקון. אַברהם גאָלדפֿאַדען געהערט „אַפֿילו מיט זיין ליטעראַריש־דראַמאַטישער אַרבעט מער צו דער געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער, ווי צו דער יידישער ליטעראַטור־געשיכטע... אַפֿילו זיינע בעסערע טעקסטן קריגן אַ זין נאָר, ווען עס פֿאַלט אויף זיי דאָס ליכט פֿון דער ראַמפּע. אין די פּאָפּולערע, פֿאָלקסטימלעך־גראָטעסקע פֿיגורן... מוז אַריינגעגאָסן ווערן טעאַטער־ריטם, אַקטיאָרן־בלוט, כּדי זיי זאָלן ווערן לעבעדיק און פֿריילעך. לייענען די פּראָזע פֿון גאָלדפֿאַדענס קאָמעדיעס, מעלאָדראַמעס אָדער אָפּערעטעס איז כּמעט אונמעגלעך. גאָלדפֿאַדען האָט זיי אַלע געשריבן פֿאַר די אַקטיאָרן און די טעאַטער־גייערס, ניט פֿאַר לייע־נערס".[46]

---

[46] ש. ניגער — די לידער פֿון אַברהם גאָלדפֿאַדען — „צוקונפֿט", ניו־יאָרק, מערץ, 1926.

שוין די ליטעראַרישע פֿאָרם — די דראַמאַטישע — ווייזט, אַז די אייגנטימלעכקייט פֿון אַ בינע־ווערק איז: זיין דירעקטע ווירקונג דורך „פֿאָרשטעלן". דער סצענישער מאַנוסקריפּט ווערט אַ לעבעדיק ווערק ערשט דורך פּרעזענטירן זיך אויף דער בינע.

* *
*

אין אַמעריקע ווערן געשריבן אַכט ביז צען טויזנט טעאַטער־שטיק אַ יאָר (פֿון זיי אַרום אַ 200 פֿון מער־ווינציקער אָנערקענטע דראַמען־שרייבער), וואָס ווערן געלייענט פֿון פֿאַרשידענע טעאַטער־ביוראָס. פֿון דער ריזיקער צאָל ווערן קוים אַ הונדערט אָפּגעקויפֿט פֿאַר טעאַטערס, אָבער נאָר אַ 25 פֿון זיי ווערן אויפֿגעפֿירט, מיט אפֿשר איינער אָדער צוויי פּיעסן ווי אמתע דערפֿאָלגן. דאָס יידישע טעאַטער־פֿעלד איז נאַטירלעך פֿיל קלענער און די יערלעך אָנגעשריבענע פּיעסן אויף יידיש ציילן זיך קוים אין די צענטליקער. אָבער זייער פֿאַרהעלטניש צו די אויפֿגעפֿירטע פּיעסן איז כמעט דאָסזעלבע (הגם ביי אונדזער קנאַפּ־קוואַליפֿיצירטער טעאַטער־אָנפֿירונג — בפֿרט מיטן ביטול צו יונגע, אומבאַקאַנטע מחברים — איז לייכט מעגלעך צו אונטערשאַצן אַ פּיעסע).[47]

די פֿיל־יאָריקע דערפֿאַרונג ווי אַ פּיעסן־לייענער פֿאַרן „אַרטעף" און פֿאַרן בעסערן קאָמערציעלן טעאַטער האָט מיר דערוויזן, אַז די הויפּט־שוואַכקייט ביי די מערסטע פּיעסן־שרייבער (בפֿרט די אָנהויבער) ליגט אין מאַנגל פֿון פֿאַכמענישער צוגרייטונג און בינע־דערפֿאַרונג, טיילווייז אויך אין קנאַפּער אינדיווידועלער אינטואיציע פֿאַר טעאַטראַלישקייט. זייערע פּיעסן זיינען פּשוט ניט גענוג שפּילבאַר. אַמנאָענטסטן צו דער דראַמאַטיש־טעאַטראַלער פֿאָרם איז יענער שרייבער, וועלכער איז צוגלייך אַ דערפֿאַ־רענער טעאַטער־מענטש (שעקספּיר און מאָליער, וועדעקינד, איבסען און פּיראַנדעלאָ, אָ'ניעל און אָדעטס — גאָלדפֿאַדען, גאָרדין, הירשביין, קאָברין). אָן זודיקן טעאַטער־בלוט קאָן ניט געמאָלט זיין קיין דראַמאַטיש לעבן אויף דער בינע. וואָס מער דער דראַמאַטיקער האָט אין זיך איינגעאָטעמט די טעאַטער־אַטמאָספֿערע, אַלץ מער וועט ער זיך דערפֿילן היימיש מיטן רע־זשיסער און שוישפּילער. דער יידישער דראַמאַטיקער (בפֿרט פֿון דער אַזוי

[47] זע: — וואו נעמט מען די פּיעסע — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, נומער 11־12, 1940;

אויך: — דער וועג פֿון דראַמאַטורג — דאַרט, נומער 1, 1941.

גרופּענער „ליטעראַרישער״ פּיעסע) קומט וויניק אין באַריר מיט דערפֿאַרענע טעאַטער־מענטשן ווי מיטן טעאַטער בכלל.

* *
*

ווי שוין באַמערקט, האָט דער איבערברוך פֿון דער מלחמה און רעוואָלוציע זיך איינגעקאַרבט מיט אַ טיפֿן שניט אין לעבן ווי אין קונסט, במילא אויך אין אונדזערע עטישע באַגריפֿן. עס האָט זיך באַשאַפֿן אַ נייער עטאָס — אַ פֿאַרשפּיצטער, אפֿשר אַ כאַאָטיש־עקספּרעסיאָניסטישער, אָבער פֿאָרט אַ מער ראַציאָנעלער לעבן־שטייגער. דער אינדיווידואַליסטישער אינטראָספּעקטיוויזם האָט זיך איבעגעניצעוועט מיט דער פּאָטשעווקע אַרויף — ס'איז געבוירן געוואָרן דער אַגרעסיוו־דעפֿענסיווער קאָלעקטיוויזם. קלאָגט מען היינט ניט דורך ליבעס־זיפֿצן — היינט ראַנגלט מען פֿאַר עקזיסטענץ. **די פֿאַרצויבערטע פּרינצעסין „קונסט״ איז אַראָפּ פֿון איר „הימלישן זיץ״** און זעגלט אין שטורם קעגן פֿיר וועלט־עקן — איר נאָמען איז היינט: סאָציאַלער פּראָבלעם. מוז די דראַמע אויפֿכאַפּן אָט דעם געראַנגל און ראַקעטן־אַרטיק אים שליידערן איבערן טעאַטראַלן שלאַכט־פֿעלד.

אָבער ניט פֿון דעם רעפּראָדוצירנדיקן זכרון, נאָר פֿון דער שאַפֿערישער פֿאַנטאַזיע ווערן מייסטער־ווערק געבוירן. טעאַטער, און יידישער טעאַטער בפֿרט, ווירקט אין אַ גרויסער מאָס דורך עמאָציע. טאָר ניט דער בינע־שרייבער זיך אָפּזינדערן און מיט סטאָאישער רואיקייט שילדערן לעבן און טיפּן — מעגן זיי זיין ווי נאַטוראַליסטיש אויפֿגעכאַפּט — „גענומען פֿון אמתן לעבן״. מען פֿאַרבייט דאָ בכלל דראָבנע דעטאַלן פֿון רעאַלן לעבן מיט קינסטלערישן רעאַליזם — געפֿינענדיק זיך אין דער לאַגע פֿון יענעם ערלעכן פֿאָטאָגראַפֿער, וועלכער קאָן ניט פֿאַרשטיין פֿאַרוואָס זיין „געטרייע״ פֿאָטאָגראַפֿיע ווערט ניט אָנערקענט ווי אַ קונסטווערק. אָ'ניעלס „אָ, ווילדערניש!״ שילדערט אַ „נאַטור־טריי״ בילד פֿון היימישער געמיטלעכקייט — אָבער קיין איין קענער פֿון אָ'ניעלן וועט ניט באַהויפּטן, אַז אָט די פּיעסע געהערט צו זיינע בעסטע. דאַקעגן איז קראָוס־לינדזיס „לאַיף וויט פֿאַטהער״, הגם ערטערווייז טעאַטראַליש „צוגעשפּיצט״, אַ מוסטער פֿון אַ רעאַליסטישער זיטן־קאָמעדיע. פּינסקיס „בעסער ניט געבוירן ווערן״ איז באַזירט אויף אַ „רעאַלן״, געשעענעם פֿאַקט; די האַנדלונג אין דער פּיעסע איז בודאַי געשילדערט „פּינקטלעך״ ווי זי איז פֿאָרגעקומען בעת יענעם פֿאַל. אָבער צי קאָן זיין אַ צווייפֿל, אַז זיין פֿאָלקס־קאָמעדיע „דער אוצר״ איז פֿיל מער דראַמאַטיש, כאָטש אייניקע סיטואַציעס אין איר זיינען קאָנווענציאָנעל־

צוגעטראַכטע? און פֿון אַזאַ מין „נאַטורטריישאַפֿט” ליידט דער גרעסטער טייל יידישע פּיעסן.

די אַקטועלע פּראָבלעם־פּיעסע מיט אירע פֿונדאַמענטאַלע „נאַטוראַליסטישע” מעטאָדן אין באַנעם און אויספֿירונג האָט דערגרייכט איר זעניט ביי איבסענען און איז אין זיין צייט געקרוינט געוואָרן מיט פֿאַרדינטן דערפֿאָלג. מיט דער צייט האָט אָט די מייסטערשאַפֿט (ווי אין יעדער אַנדערער קונסט) פֿאַרלוירן אירע יוגנטלעכע טרוימען. פּערפֿעקטקייט פֿאַרגליוערט זייער אָפֿט — אייגנטלעך לעבן וויברירט קודם כּל אין דעם שטרעבן צו פּערפֿעקטקייט. אין דעם זין איז „עוואָלוציאָנערע” קונסט די יינגסטע און לעבעדיקסטע. און האָבן מיר וויניק „עוואָלוציעס” דורכגעמאַכט די לעצטע יאָרן? אונדזער געזעלשאַפֿטלעך לעבן איז אין דער צייט אויפֿגעטרייסלט און צעשמעטערט געוואָרן און אונטער זיינע חורבות ליגט צעשטערקט דער מת — אונדזער באַלעבאַטישע ציוויליזאַציע. מלחמות און רעוואָלוציעס האָבן צעשטערט דאָס „הויזלעכע גליק” — עס האָט גענומען אַ סוף צו יענעם איינגעגנורעטן שטייגער, ווען „יעדער איז אַ פּאַן אויף זיין אייגענער פּאָדווירע”. דאָס פּריוואַטע לעבן — די ליידן און פֿריידן פֿון יחיד, דאָס פּסיכאָלאָגישע און עטישע פֿאַרהעלטניש פֿון מענטש צו מענטש, זיין האָפֿן, שטרעבן און בויען, פֿאַלן און זיגן — איז פֿאַרקניפּט געוואָרן מיט נייע סאָציאַלע, עקאָנאָמישע און פּאָליטישע אידייעס, וואָס דריקן זיך אויס אין קאָלעקטיווע פֿאָרמען און פֿאַרלאַנגען. קאָן ניט מער דער יחיד דרימלען אין זיין אָפּגעזונדערטקייט — ער מוז מיטגיין טריט ביי טריט מיטן כּלל, אויב ניט אַ היפּשן טריט פֿאָרויס. האָט אויך די קונסט (דער קאָנדענסירטער, בולטסטער אויסדרוק פֿון דעם פּולסירנדיקן לעבן) זיך פֿאַרוואַנדלט פֿון צעדרויבלטער קליינגריבלעריי אין, צונויפֿגעשמידטן, אויסגעהאַמערטן וועלטבאַנעם — זי איז אַריבער פֿון אינדיווידועלער צו קאָלעקטיווער שאַפֿערישקייט. ניט חקרנען זיך וועגן פּריוואַטע, אינדיווידועלע חשבונות, נאָר שטעלן און פֿאַרענטפֿערן קאָלעקטיווע פֿראַגעס — ניט דער יחיד פֿאַר זיך, נאָר אין פֿאַרבינדונג מיטן גאַנצן כּלל. די איבסען־פּראָבלעמען זיינען אויסגעוואַקסן פֿון זייערע קינדער־שיכלעך — פֿון גאַנץ אַנדערע שיך דריקט היינט דער טריט. מאַן־ און ווייב־פּראָבלעמען („נאָראַ”) און טעזיסן וועגן געירשנטער פּאַטאַלאָגיע („גייסטער”) קאָנען נאָך היינט — טעאַטראַליש איבערגעפֿאָרמט און דערהויבן צו סאָציאַלן באַדייט — האָבן אַ געוואונשטן בינע־דערפֿאָלג. אין כּלל אָבער געטרויען מיר דידאָזיקע טעמעס אין די הענט פֿון סאָציאָלאָגן און מעדיצינער. אין היינטיקן פּראָבלעם ראַנגלט

זיך לעבן און טויט פון כלל — מעג עס זיין אין געזעלשאַפטלעך־נאַציאָנאַלן, אָדער אין סאָציאַל־אוניווערסאַלן זין.

די היינטצייטיקע טעמאַטיק פאַרלאַנגט אויך אַ פיל עקספּרעסיווערע פאָרם און מער טעאַטראַלע מעטאָדן. אַ שטרייק אין קוילן־גריבער מאַכט הייס אונזער באָדן און וויברירט מיט רגעס פון דורכפאַל אָדער נצחון. ווען דער געשפּאָט אין דער סאָציאַלער קאָמעדיע אפשר בלויז דורך אַ פייל־שפּיציקן דיאַלאָג העלפן צעשטערן דעם אויסגעלעבטן וועלט־באַנעם — ווי די קאָנדענסירטע פּראַזע אין דער פּראָבלעמאַטישער דראַמע וועט העלפן בויען נייע וועלטן.

דאָ שטויסן מיר זיך אָן אין דער האַרבער פראַגע וועגן „פּראָפּאַגאַנדע" אין טעאַטער, פאַר וועלכן די געשוואוירענע „אַרט פור אַרט"־דאָגמאַטיקער שרעקן זיך אַזוי.[48] דער מאָדערנער טעאַטער איז אַרויס פון די ענגע פּראָפעסיאָנעלע הינטערקוליסן און גענומען אָטעמען מיט פרישער לופט פון גאַס — מיט אַקטועלן לעבן פון איבערשאַפן אונזער געזעלשאַפטלעכן און פּסיכישן לעבנס־שטייגער. טעאַטער לייטערט אונז, דערוועקט אין אונז צאַרטע געפילן און רעגט אונדז אָן צו דערהויבענע, עטישע מעשים. אויף דעם אופן ווירקט ער במילא דערציערִיש. פאַרשטייט זיך, אַז דידאָזיקע ווירקונג קאָן ניט זיין קיין ארויפגעצוואונגענע — ווייל קוים לאָזט מען דאָס מערקן דעם טעאַטער־גייער, קערט ער זיך אָפּ פון דעם ווי פון אַ שלעכט געהאַלטענער דרשה. דאָס פּובליקום וויל אין טעאַטער שפּילעוודיק „זיך פאַרגעסן". מוז דער טעאַטער וויסן ווי אַזוי אָט דאָס צעבאַלעוועטע קינד „אַריינצונאַרן". אין ערשטן זאַמאַך פון „פאַרטעאַטראַליזירן דאָס לעבן" האָט דער טעאַטער אין סאָוועט־רוסלאַנד אויסגענוצט די בינע קודם־כל פאַר פּאַרטייאישער פּאָליט־אַגיטאַציע. די אַרבעטער־קאָלעקטיוון האָבן דעמאָלט אָנגעפיקעוועט זייערע שפּילן מיט צוגעשפּיצטער פּאַרטיי־פּראָפּאַגאַנדע.[49] איז עס דעם טעאַטער־גייער גיך דערעסן געוואָרן. אָבער באַלד האָט דער מין טעאַטער זיך אויסגעניכטערט. זיין פאַרשידנאַרטיקער רעפּערטואַר ווייסט היינט גענוי דעם חילוק צווישן טרוקענעם אַגיטפּראָפּ און קינסטלערישער אידייע — הגם ער ווערט נאָך אַלץ פון עסטעטיקער־עקשנים באַצייכנט ווי „פּראָפּאַגאַנדע־טעאַטער".[50]

---

[48] זע: — פּראָפּאַגאַנדע אין טעאַטער — „באָדן", ניו־יאָרק, 1935, באַנד 2, נומער 2, ז"ז 87—94.

[49] זע: Romain Rolland: “The People’s Theatre”, New York, 1918.

[50] זע: Huntley Carter: “The New Spirit In The Russian Theatre”, London, 1929.

די הויפּט־טענה צום „פּראָפּאַגאַנדע"־קינסטלער איז, אַז ער קאָן נישט בלייבן „נייטראַל" — ער קאָן נישט אָביעקטיוו צייכענען זיין אַקציע און די אין איר אַנגאַזשירטע כאַראַקטערס. איז קודם יענע „נייטראַליטעט" נאָך אַ פּראַגלעכע. אויב דער קינסטלער ווערט אינספּירירט — „געריגט" דורך עפּעס צו שאַפֿן זיין ווערק (און אַנדערש איז דאָך דער שאַפֿונג־פּראָצעס נישט מעגלעך), מוז דאָך שוין במילא אָט דער „עפּעס" ווערן די פּריזמע פֿון זיין אינטערעס, וואָס פֿאַרטונקלט אומגערן די מינדערוויכטיקע ביי־אינטערעסן ביים שאַפֿן. דער קינסטלער מוז זיין פֿאַרליבט אין זיין ווערק, און אַן אַ בפֿירושער באַציאונג צו זיין מאַטעריאַל (די אייגנטלעכע קינסטלערישע אידייע) וואָלט אים קיינמאָל נישט געלונגען צו באַהויכן זיין ווערק מיט יענעם קינסטלערישן מאַגנעטיזם, וואָס פֿאַרכאַפּט אַזוי דעם געניסער. דער פֿאַקט איז, אַז דער שרייבער קומט צו זיין ווערק מיט עפּעס „אָנגעלאָדן", ער האָט וואָס צו זאָגן — וואָס מיינט, אַז ער טרעט שוין צו צום זעלבן ווערק סוביעקטיוו. איז ער דעריבער מער להוט זיך צו באַגייסטערן פֿאַר עפּעס אָדער עס צו פֿאַרמינערן, און איז אַזוי אַרום, אפֿשר נישט באַוואוסטזיניק, גענויגט צו איינזייטיקייט. דעם שרייבערס פּסיכאָלאָגישע פֿונדאַמענטן — זאָגט פֿויכטוואַנגער אין פֿאָרוואָרט צו זיין בוך „דריי פּיעסן" — זיינען פּונקט אַזוי וויכטיק פֿאַרן ענד־רעזולטאַט פֿון זיין ווערק, ווי די אַלע פּאָליטישע און עקאָנאָמישע פּרינציפּן, וואָס ער באַהאַנדלט. וועט אַ ניט־קאָמוניסטיש „פֿאַרפּסיכאָלאָגירטער" שרייבער „נישטווילנדיק" איינזייטיק טראַקטירן זיין קאָמוניסט — ווי מסתמא דער קאָמוניסטישער שרייבער וועט איינזייטיק באַהאַנדלען זיין בורזשואַ. בלויז אין דער פּאָטענץ פֿון קינסטלער, אין זיין קענען און קאָנען ליגט די מאָס פֿון צו זיין ווי ווייט מעגלעך „אָביעקטיוו" צו זיין טעמע. פֿאַרמאָגט נישט דער קינסטלער דידאַקטיקע קוואַליטעט אין אַ גענוגנדיקער מאָס, וועט במילא זיין ווערק אַרויס פֿון די ראַמען פֿון קונסט — ניט געקוקט צי האָט ער דערביי געהאַט ריין עסטעטישע אָדער פּראָפּאַגאַנדע־כּוונות. דער אמתער קינסטלער קאָן קיין ליגנער ניט זיין. האָט דער דראַמאַטיקער געשילדערט ליאַלקעס אַנשטאָט אמתע מענטשלעכע כאַראַקטערס, וועט זיין קונסט־עדה פֿאַר קיין פֿאַל אים ניט גלויבן און אים באַגאַטעליזירן. דאָס האָט לעצטנס באַוויזן דער דורכפֿאַל פֿון אַ טוץ שלעכט געשריבענע אַנטיפֿאַשיסטישע און אַנטי־נאַצי פּיעסן.

די צווייטע טענה איז, אַז פּראָפּאַגאַנדע וועקט צו „טאַט", צו אַקציע — בעת אַ קונסטווערק דאַרף אַרויסרופֿן בלויז ריין עסטעטישע עמאָציעס. דאָס גרענעצט שוין מיט באַווירקונג־נאַאיוויטעט, אָדער גלאַט מיט איינזייטיקער עסטעטיק־דאָגמע; וואָרעם גראָד ביי „ניט־פּראָפּאַגאַנדע"־פֿאָרשטעלונגען

פֿלעגט דער פּרימיטיווער צוקוקער באַוואַרפֿן דעם „אינטריגאַנט" מיט פֿוילע עפּל. נאָר אויב „ריינע קונסט" קאָן פֿאַרשלעפּערן זיין געניסער אין אַ אי־דילישן טראַנס פֿון „עסטעטישע געפֿילן" — פֿאַרוואָס זאָל ניט די פּראָפּאַ־גאַנדיסטישע אימפּרעסיע אים דערהייבן ביז מיליטאַנטישן עקסטאַז? אָבער אין אמתן וועט קיין מאָדערנער טעאַטער־גייער ניט דערשטיקן זיין געליבטע נאָך אַן „אָטעלאָ"־פֿאַרשטעלונג, אָדער באַגיין זעלבסמאָרד אונטערן איינדרוק פֿון „ראָמעאָ און דזשוליעט". פּונקט אַזוי וועט ער ניט גיין האַקן קיין שויבן נאָך אַ רעוואָלוציאָנערן ספּעקטאַקל.

מען דאַרף בלויז פֿאַרשטיין, אַז דאָ איז פֿריער פֿון אַלץ פֿאַרגעקומען אַ פּרינציפּיעלער אומבייט פֿון אידייעס און מעטאָדן: אַנשטאָט זיך שפּילן מיט מענטשלעכע ליידן און פֿריידן, ווערט דאָס מענטשלעכע זיין באַהאַנדלט אין פֿולן פּאַטאָס פֿון זיין טראַגיק — אַנשטאָט קאָנפֿליקטן פֿון מענטשלעכן אינדיווידועלן ווילן (אַפֿילו אין היסטאָרישן אָדער סאָציאַלן זין), ווערט דראַ־מאַטיזירט דעם מענטשנס גערעכטיקייט, די סאָציאַלע אידייע אין איר גאַנצער טיף און ברייט. מוז במילא די „טענדענץ" ווערן בולטער און אָננעמען שאַרפֿערע סימנים פֿון „פּראָפּאַגאַנדע".

אַזאַ „אומבייט פֿון ווערטן" איז פֿאַרגעקומען — אין אַ גאַנץ נאַטיר־לעכן אַנטוויקלונגס־גאַנג — אויף יעדן געביט פֿון קונסט: פֿון אַלעקסיי טאָלסטאָי און פֿויכטוואַנגער ביז שאָלאָכאָוו, אַפּטאָן סינקלער און סטיינבעק, פֿון דיעגאָ ריווועראַס פֿרעסקאָס און שאַגאַלס „אינטערפּרעטאַציעס" ביז קיז־לערס און בעל געדעסעס אַרכיטעקטור־פּראָיעקטן, שאָסטאַקאָוויטשעס סימ־פֿאָניעס און מאַרטאַ גרעיהעמס כאָרעאָגראַפֿיע — עס וואָלט נאָר געווען אַ חידוש, ווען די דראַמאַטישע קונסט וואָלט אין דעם פּרט געבליבן הינטער־שטעליק.

פֿאַקטיש איז די אידעאָלאָגישע עקספּרעסיע פֿון דער מאָדערנער סאָ־ציאַלער פּיעסע גאָר ניט ניי. שוין דיומאַ האָט איינגעזען: „אויב למשל, דראַ־מאַטיזירנדיק אַ גוט־פּראָצעס בין איך געווען אימשטאַנד צו געפֿינען מיטלען, וואָס זאָלן אָנרעגן מיין עולם צו דיסקוטירן די פֿראַגע און באַוועגן דעם גע־זעץ־געבער צו ענדערן דאָס חתונה־געזעץ, האָב איך דערגרייכט מער ווי ס'איז מיין חוב אַלס פּאָעט, — איך האָב דעמאָלט דערפֿילט מיין פֿליכט אַלס מענטש". סאָפֿאָקלעס „עדיפּוס" און עסכילוס' „פּראָמעטעאוס", אַ גרויסער טייל פֿון שעקספּירס און מאָליערס דראַמעס און קאָמעדיעס, שילערס „וויל־העלם טעל" און „די רויבער", הויפּטמאַנס „וועבער" און איבסענס פּראָב־לעם־דראַמעס, בערנאַרד שאָוס סאַטירעס, אַנדרעיעווס און וועדעקינדס האַלב־מיסטעריעס, סטרינדבערגס און פּשיבישעווסקיס פֿרויען־פּראָבלעמען

און וויספּיאַנסקיס פּאַטריאָטיזם — אַלע האָבן זיי געזוכט צו „דערפּילן אַ מענטשלעכע פּליכט״ דורך פּראָבלעמען, וואָס גרענעצן גאָר נאָענט מיט דער אַזוי אָנשרעקעוודיקער „פּראָפּאַגאַנדע״. זיי זיינען געקומען מיט אַ שליחות — געטראָגן מיט זיך אַ „מיסיע״.

יעדעס גרויסע, בלייבנדיקע קונסט־ווערק ברענגט מיט זיך אַ מיסיע — מעג זי זיין אַלט דורות־לאַנג אָדער קרעאירט פון מחברס פילאָזאָפישן וועלט־באַנעם. מיר קאָנען אַפילו פון „דאָן־קיכאָט״ אַרויסדרינגען דעם קלאַסן־צוזאַמענשטויס פון זעכצנטן יאָר־הונדערט און זיין אינדיווידואַליס־טישן קאַמף קעגן „ווינטמילן״. וויספּיאַנסקיס „וועסעליע״ און „וואַרשאַוו־יאַנקאַ״ האָבן אפשר מער בייגעטראָגן צו פּוילנס באַפרייאונג ווי אַסך דיפּ־לאָמאַטישע עקספּערטן; אַרציבאַשעווס „סאַניניזם״ און פּשיבישעווסקיס ליבעס־דראַמעס האָבן מער דורך דער בינע ווי דורכן בוך אויפגעכאַוועט אַ גאַנצן דור; גאָלדפאַדענס פּאָלקסטימלעכער נאַציאָנאַליזם און גאָרדינס יושר־דיק־מאָראַליסטישע „פּראָלעטאַריזאַציע״ זיינען געווען אַ ניט מינדערער פאַקטאָר אין דער עמאַנציפּאַציע פון דער יידישער גאַס ווי די יידישע פּרעסע. איז עס געווען „פּראָפּאַגאַנדע״, ווען סטאַניסלאַווסקיס און דאַנטשענקאָס גאַסטשפּילן (אין אַ געוויסן זין אַפילו די „שאָו־סורי״ און דער „בלויער פויגל״) האָבן געפירט צו אַ פריינדלעכערן פאַרשטענדניש צווישן אַמעריקע און סאָוועט־רוסלאַנד? ענלעך האָט מסתמא דער יידישער קאַמער־טעאַטער „פּראָפּאַגאַנדירט״ בעת זיינע גאַסטשפּילן אין אייראָפּע.

אַפילו ווען די באַשטימטע אידייע ליגט מחוץ דער באַוואוסטזיניקייט פון מחבר, טראָגט זיך די קינסטלערישע מיסיע פון זיין ווערק גופא און באַ־הויכט אונדז מיט איר שטימונג. ראָדענס „דענקער״ און ריכאַרד שטרויס׳ „העלדן־לעבן״ ווי דאָס רוב בעטהאָווענס סימפאָניעס — הגם ניט באַ־רעכנט פון די שאַפער אויף אַ ספּעציעלער „פּראָפּאַגאַנדיסטישער״ ווירקונג — באַצווינגען אונדז מיט די סודות פון מענטשלעכער מיסטעריע ניט ווייניקער ווי די סאָציאַלע מאָטיוון אין דער מאָדערנער דראַמע. אין אַ געוויסן זין ווירקט ענלעך יעדע אונטערהאַלטונג־קונסט, אַפילו די „אומשולדיקסטע״ (זינלאָזער בורלעסק שלעפּט אונדז אַריין אין אַ הפקרדיקער שטימונג, וואָס „פּראָפּאַגאַנדירט״ אויף דעם אופן דעם לייכטזין אין אונדזער געמיט). אַפשיטא נאָך באַוואוסטזיניקער טעאַטער, וואָס צעשטראַלט זיין ווירקונג אין צענפאַכער מאָס. דאָ איז נאָר די פראַגע ווער, ווי אַזוי און אויף וועמען עס ווירקט. דער באַגריף איז דאָ בלויז רעלאַטיוו צום אינדיווידועלן קוק און קונסט־געשמאַק פון געניסער. וואָס פאַר איין צד וועט מיינען „ערנסטער צוגאַנג״, וועט פאַרן צווייטן צד קלינגען ווי פּראָפּאַגאַנדע. דער הערשנדער

קלאַס אין אַלטן גריכנלאַנד האָט זיכער געזען אַזאַ מין „פּראָפּאַגאַנדע“ אין אַ גרויסן טייל קאָמעדיעס פֿון יענער צייט. די פֿאָלקס־מאָראַל פֿון די איטאַליענישע און ענגלישע וואַנדער־טרופּעס איז אַוודאי ניט געווען צום האַרצן די פֿעאָדאַלע קלעריקאַלן, וועלכע האָבן אין די הויף־ און קלויסטער־שפּילן זיך געהאַט זייער מאָראַל.

אָט דער „פּראָפּאַגאַנדיסטישער אויסקוק“ בייט זיך מיט דער עפּאָכע, צייט־שטימונג, געזעלשאַפֿטלעך־עקאָנאָמישע און פּאָליטישע סיטואַציעס א. ד. גל. נעסטראָיס פּרעכטיק פּראָ־רעוואָלוציאָנער פֿאָלקסשטיק „פֿרייהייט אין קראָען־ווינקל“ האָט אין יולי 1848 „געפֿייערט אַ טריאומף ווי קיינמאָל נישט“ — און אין אָקטאָבער פֿון זעלבן יאָר האָט עס די ווינער צענזור „פֿאַרבאָטן אויף שטענדיק“.[51] בעת שוין אין 1907 איז לענין געווען איבערצייגט, אַז „דער קינאָמאַטאָגראַף וועט פֿאַרוואַנדלט ווערן אין דעם מעכטיקסטן מיטל צו אַנטוויקלען די מאַסן“ (פֿון לונאַטשאַרסקיס „דערינערונגען“), גיט אַרויס דער צאַרישער פּאָליציי־דעפּאַרטמענט אַן אוקאַז נאָך אין 1913: „איך [צאַר ניקאָלאַי] באַטראַכט דעם קינאָמאַטאָגראַף ווי אַ פּוסטן, נוצלאָזן, כאָטש אומשעדלעכן אונטערהאַלט... עס איז פּשוטער אומזין און דאַרף ניט געשטיצט ווערן“.[52] דער ליבעראַלער גייסט פֿון סוף 1900 האָט געבראַכט (דורך דער איבסען־ און הויפּטמאַן־דראַמע) זיין בירגערלעך־מאָראַליזירנדיקע מיסיע — האָבן די היינט־ברענענדיקע סאָציאַלע קאָנפֿליקטן, די עקאָנאָמישע און קולטורעלע פּראָבלעמען פֿון דער אַרבעטנדיקער מאַיאָריטעט, אַרויסגעבראַכט דעם טיפּ „פּראָ אַרבעטער“־טעאַטער, וואָס איז אין זיין באַנעם און צוגאַנג פּראָלעטאַריש־רעוואָלוציאָנער. וואָס דווקא דער אַזוי גערופֿענער „לינקער טעאַטער“ האָט דער ערשטער זיך צוגעהערט צום פּולס פֿון דער נייער צייט, איז נאָר אַ באַווייז פֿון זיין סענסיטיוון חוש פֿאַר געשאַפֿענע אומשטאַנדן.

* *
*

אונטערן איינפֿלוס פֿון אָט דעם טעאַטער האָט אַמעריקע געשאַפֿן איר מאָדערנע דראַמע. פּיעסן ווי מעקסוועל אַנדערסאָנס „ווהאַט פּראַיז גלאָרי“

---

[51] זע: ה. וו. — יאָהאַן נעפּאָמוק נעסטראָי — „דאָס וואָרט“, מאָסקווע, נאָוועמבער, 1938 (דייטש).
אויך: René Fülöp-Miller and Joseph Gregor: "The Russian Theatre", Philadelphia, 1930.

[52] לויט ב. ווישניעווסקי אין „סאָוועט סינעמאַ“, נ"מ 2־1, 1917 (ענגליש).

און „ווינטערסעט”, סידני האָוואַרדס „דעי ניו והאָט דעי וואָנטעד”, עלמער רייס׳ „ווי, דע פּיפּל” און אָדעטס׳ „וועיטינג פאָר לעפּטי” און „וואַך אויף און זינג”, אַרטשיבאַלד מעקלישס „פּאַניק”, וועקסלעיס „דעי שעל נאָט דאַי”, סקלאַר־פּיטערס „סטיוועדאָר”, מאַלצס „בלעק פּיט” — מיט זייער פּראָטעסט קעגן טויט־שטראָף און יורידישער קאָרופּציע, קעגן ראַסן־דיסקרימינאַציע, קלאַסן־אונטערדריקונג און זייער עפּאָס פון „פאַרגעסענע מענטשן” — לאָזן זיך נאָטירלעך פון קינסטלערישן שטאַנדפּונקט פאַרשידן קלאַסיפיצירן. אָבער פאַר אַלע איז כאַראַקטעריסטיש זייער דראַמאַטישער אויפבראָיז פון אַ צאַפּלדיקער טעמע מיט אַ פּאָזיטיווער באַציאונג צו איר אידעאָלאָגיע. געשריבן מיט צוריקגעהאַלטענעם פּאַטאָס, אָפט מיט קלוגער איראָניע און אַ זעלטענער רעאַליטעט, אַנטוויקלען זיי אַ קייט פון טיפע מענטשלעכע ליידן, צו וועלכע זיי זוכן (און דייטן אָפט אָן) אַן אויסוועג. זיי פאַרמאָגן אויך די זעלטענע מעלה צו אַפּעלירן דירעקט צום צוקוקער, וואָס איז אַזוי נויטיק ביים באַהאַנדלען צאַפּלדיקע טאָג־פראַגן אין שייכות מיט אינדיווידועלער און געזעלשאַפטלעכער עטיק.

צו זייער פאַרשידנאַרטיקייט פון טעמעס, כאַראַקטערס און שטימונגען — וואָס גיט אויך אַ מעגלעכקייט פאַר פאַרשידנאַרטיקער באַהאַנדלונג אין דער אויפפירונג — איז נאָך צוגעקומען אַ פּערפעקטע בינע־טעכניק פון העכערער קוואַליטעט, און דער טעאַטער־גייער האָט זיי אויפגענומען מיט אַ פיל טיפערן אינטערעס און באַוואונדערונג ווי די פּראָפּאַגאַנדע־פרייע, „פּורע” טעאַטער־עסטעטיק פון דורכשניטלעכן קאָמערציעלן טעאַטער. (שע־ריפס „דזשוירניס ענד” האָט געצויגן מער צוקוקער אַפילו ווי דער סענ־סאַציאָנעלער דערפאָלג פון אָ׳ניעלס „סטרענדזש אינטערליוד”). אָט דער דינאַמישער, ציל־באַוואוסטזיניקער רעפּערטואַר איז פשוט געוואָרן אויס־געצייכנטער טעאַטער־אונטערהאַלט.

די יידישע דראַמע האָט געפּרואווט אָנהאַלטן שריט. לייוויקס „שמאָ־טעס” און „שאָפּ”, בערגעלסאָנס „טויבער” און די אַנשטרענגונגען פון אַנדערע סאָוועטיש־יידישע שרייבער זיינען געגאַנגען אויף אַן ענלעכער ליניע. אָבער די מערסטע פון זיי זיינען ניט זעלטן געשטרויכלט געוואָרן צוליב איבערטריבענעם עקסטרעם. די סאָציאַלע פּיעסע איז אָמשטאַרקסטן אין איר „דעסטרוקטיווער” אידעאָלאָגיע — ווען זי לאַכט־אויס, ווייזט־אָן געזעלשאַפטלעכע שוואַכקייטן, סאַטיריזירט און צעשטערט פאַלשע אילוז־יעס. האָבן מיר באַקומען אָפט גאַנץ געלונגענע סאָציאַלע קאָמעדיעס (אָדער סאָציאַל־הומאָריסטישע סצענעס). אָבער בלויז „געלעכטער איז ניט קרע־אַטיוו און ברענגט ניט קיין דערלייזונג”, האָט פּאַוועל מיליוקאָוו מיט

די אַלטע רוסישע מאַראַליסטן.[53] קאָנסטרוקטיוו איז אונדזער פּיעסע כּמעט אַלעמאָל געגאַנגען אויף אַ גלײַטשיקן וועג. נאָר העלדן, וועלכע „דאַרפֿן ערשט ווערן" — קעמפֿנדיקע כאַראַקטערס — זײַנען דער מאַטעריאַל פֿאַר דראַמע. אָבער ס'רוב פּיעסן האָבן דראַמאַטיזירט סאָציאַלע גערעכטיקייט דורך אידעאַליזירטע „הייליקע", וועלכע האָבן זייער קאַמף שוין פֿאַרענדיקט „אין פֿאָרויס". זיי קומען אַזוי אַרײַן אין דער האַנדלונג מערסטענס ווי פּרעדיקער. און דאָ איז די געפֿאַר פֿון דירעקטער פּראָפּאַגאַנדע. אמת, בײַ אַ פּיעסע פֿון דעם מין וועט דער דראַמאַטיקער סײַ ווי אָנשטעלן אונדזער „וויזיר־פּונקט" לויט זײַן פֿאַרלאַנג און אונדז מיט געוואַלד שלעפּן צו זײַן ציל. אין דעם ליגט דאָך דער כּוח פֿונעם דראַמאַטיקער: מיטצורײַסן. דאָס איז פֿון תּמיד אָן געווען די פּריווילעגיע און גבֿורה פֿונעם דראַמע־דיכטער און אָן דעם וועט אויך דער מאָדערנער דראַמאַטיקער זײַן צוועק ניט דערגרייכן. נאָר אויב ער וויל פֿאַרהיטן, אַז די אידייע פֿון דער פּיעסע זאָל ניט קלינגען ווי אַ פּוסטע אַגיט־פֿראַזע אין מויל פֿון אַ „אָוועראָל"־טרעגער, מוזן זײַן טעמע און זײַנע כאַראַקטערס פֿולשטענדיק האַרמאָניזירן מיט דער רעאַלער סבֿיבֿה. ער טאָר ניט אַרײַנפֿאַלן אין דער ראָל פֿונעם ווירטואָז, וועלכער פֿילט־אויס זײַן פֿונקציע ווי אַ סאָליסט. ניט ער, נאָר זײַן העלד (אָדער אַ אַנדערער כאַראַקטער פֿון זײַן פּיעסע — וועלכער טאָר אָבער ניט זײַן קיין דורכשניטלעכער טיפּ!) דאַרף ווערן דער פּראָטאַגאָניסט פֿון זײַן אידייע. ער מוז אויך לאָזן דעם פּראָטאַגאָניסט זיך אַנטוויקלען, אַז צום סוף פֿון דער האַנדלונג זאָל ער אויסוואַקסן פֿיל טיפֿער און ברייטער. בפֿרט דאַרף ער אויסמײַדן צו פֿירן לאַנגע „באַלערנדיקע דיסקוסיעס" (וואָס מיר טרעפֿן אַזוי אָפֿט בײַ שילערן — אין קעגנזאַץ צו שעקספּירן, וועלכער פֿאַרשטייט כּמעט שטענדיק צו באַאַרבן זײַנע פֿילאָזאָפֿישע באַטראַכטונגען מיט אַ רירעוודיקער, רײַכער אַקציע). ס'איז שטענדיק בעסער איבערצולאָזן דעם אידעאָלאָגישן אויספֿיר פֿאַר דער פֿאַנטאַזיע פֿונעם אויפֿמערקזאַמען צוהערער. „דער פּראָצעס פֿון אַ קונסט־ווערק באַשטייט אייגנטלעך אין אַראַנזשירן בילדער און געפֿילן אין דער פֿאָרשטעלונגס־קראַפֿט פֿונעם צוקוקער".[54] דער אמתער טאַלאַנט קאָן און ווייסט ווי אַזוי רעאַל זיך צו באַנוצן מיט דעם. דאָס וועט פֿאַרהיטן פֿון פֿאָטאָגראַפֿישן נאַטוראַליזם — וואָס ברענגט אָפֿט, אָנשטאָט פֿאַקטיש לעבן, בלויז אַ „מוסטער" פֿון דער ווירקלעכקייט — און וועט פֿירן צו אַ פֿיל געזונטערן רעאַליזם.

---

[53] זע: Paul Miliukow-Michael Karpovich: "Outlines Of Russian Culture", Philadelphia, 1942.

[54] Sergei M. Eisenstein: "The Film Sense", New York, 1942.

אָבער אין לעצטן סך־הכּל וועט דאָ פֿאָרט מוזן דעצידירן דער דראַמאַ־טורגישער כּוח. דעם מייסטערס האַנט הייליקט די מיטלען. אַ דאָמינירנ־דיקער פֿאַקטאָר וועט דערביי זיין דעם דראַמאַטיקערס סביבה און דערצי־אונג, פֿון וועלכע עס וואַקסט אַרויס זיין באַציאונג צום ווערק. זיכער וועט מען דאָ נאָך ביי פֿיל דראַמאַטיקער דערקענען די „פּראָפּאַגאַנדע־שטעך" — דעם קריץ־און־בליץ פֿון איבעראייליטן „קאַמף"־רעפּערטואַר. אין שלאַכט־מאַרשן דאָמינירן שטענדיק פֿאַנפֿאַרן און פּויקן — נאָר גראָד אין דעם ליגט אַסך ווירקנדיקער כּוח. די נויטיקע מייסטערשאַפֿט אין דער מאָדערנער סאָציאַלער דראַמע וועט מיט דער צייט נאָך דערגרייכט ווערן.

* *
*

מיט אַן ענלעכן צוגאַנג דאַרף באַהאַנדלט ווערן די היסטאָרישע טעמע. אויך דאָ נעמט זיך דער מאָדערנער דראַמאַטיקער די פֿולשטענדיקע פֿריי־הייט צו דיספּאָנירן איבער זיינע פֿיגורן לויט זיין אייגענער אויפֿפֿאַסונג און קינסטלערישן צוועק. דאָס קאָן אָפּילו דערפֿירן צו טיילווייזער דעסטרוק־ציע פֿון געשיכטע, אָדער צום איבערענדערן היסטאָרישע פֿאַקטן, געשע־ענישן און ניט זעלטן אויך כאַראַקטערס. דער דראַמאַטיקער איז ניט קיין היסטאָריע־שרייבער — ער אָפּערירט בלויז פֿאַר זיינע צוועקן מיט היסטאָ־רישן מאַטעריאַל. איז ער פֿולשטענדיק באַרעכטיקט צו אַזאַ מעטאָד, אויף וויפֿל עס דינט דער דראַמאַטיש־קינסטלערישער אידייע פֿון זיין ווערק. ווי אַ בולטן מוסטער פֿון דעם מין האָט די אַמעריקאַנער קריטיק אָנגעוויזן אויף מעקסוועל אַנדערסאָנס „מערי אָוו סקאָטלאַנד" — אַפֿשר דאָס רייפֿסטע בינע־ווערק פֿון יונג־אַמעריקע.[55] זיין מערי איז אייגנטלעך אַ אויסגעטרוימטע פֿיגור — אַסך אַנדערש פֿון דער היסטאָרישער מערי סטואַרט. ער האָט איר אָבער געגעבן אַן אויסגעהאַלטנעם, שטאַרקן כאַראַקטער און אַ דראַמאַטישע קראַפֿט, וואָס ער, דער דיכטער אַנדערסאָן, וואָלט וועלן זען אין דער אומ־גליקלעך־האָפֿערדיקער ניינצניאָריקער קעניגין. וואָרעם וואָס עס געשעט אַרום דער היסטאָרישער מערי סטואַרט, קאָן מען לייכט לייענען אין יעדן היסטאָריע־האַנטבוך. בעת דער דיכטער דאַרף האָבן אַ גלאַט־פֿליסנדיקן, גלויבלעכן סוזשעט און דראַמאַטישע כאַראַקטערס. מעג ער פֿאַרבייגיין דעם כראָניקער און אויסטייטשער (וועלכער האָט סיי ווי סוביעקטיוו־איינזייטיק פֿאַרנאָטירט דעטאַלן) און אידעאַליזירן אָדער מינימיזירן זיינע העלדן, אויב

[55] זע: Eleanor Flexner: "American Playwrights: 1918-1938", New York, 1938.

דער קינסטלערישער צוועק פֿאַרלאַנגט עס. דאָס איז דאָך אויך דער קלאַ־סישער פֿונדאַמענט־שטיין פֿון מייסטער שעקספּיר. איז „מערי אָוו סקאָט־לאַנד" אפֿשר בלויז אַ אינטערפּרעטאַציע פֿון אַנדערסאָן דעם היסטאָריקער, עס איז אָבער אַ מייסטערווערק פֿון אַנדערסאָן דעם דראַמאַטיקער.

און דאָך—ביי אַלע פֿרייקייטן, וואָס ער האָט זיך דערלויבט, מאַכט אונדז אַנדערסאָן צו גלויבן, אַז דאָ שפּילט זיך אָפּ פֿאַר אונדז אַ שטיק אַקטועלע געשיכטע. דאָס האָט ער דערגרייכט הויפּטזעכלעך אַדאַנק דעם אויסגעצייכנטן געשיכטלעכן הינטערגרונט, וואָס ער האָט אויפֿגעבויט אַרום מערי סטואַרט. ווייל הגם דראַמע מיינט ניט „געשיכטע", מוז זי אָבער אָטעמען מיט דעם כאַראַקטעריסטישן גייסט פֿון איר היסטאָרישער סביבה. אויב די אידייע וועט בלויז אַריינקריכן אין היסטאָרישן קאָסטיום, וועלן די העלדן ווירקן ווי אויסגעשטאָפּטע ליאַלקעס. דער היסטאָרישער הינטערגרונט מוז באַשאַפֿן די גלויבענסמעגלעכקייט פֿון דער דראַמאַטישער סיטואַציע און אירע פּאַרשטייער, און נאָר דעמאָלט וועלן זיי דערפֿילן זייער אויפֿגאַבע. אַזוי האָבן געשריבן קלאַסיקער ווי שילער און קלאַיסט, וויספּיאַנסקי און זשולאַווסקי, אַזוי טעאַטראַליזירט פֿאַר אונדז געשיכטע ראָמען ראָלאַן.

דער אַלטער יידישער רעפּערטואַר האָט געשווינדלט און געגריבלט מיט „היסטאָרישע אָפּערעטעס" (גאָלדפֿאַדען און עפּיגאָנען). ס'איז איבעריק צו באַמערקן, אַז אין זיי האָבן געפֿעלט די אַלע אומבאַדינגט נויטיקע עלע־מענטן. ערנסטע פּרואוון אויף היסטאָרישע (אָדער לעגענדאַרישע און ביב־לישע) טעמעס זיינען געמאַכט געוואָרן פֿון דוד פּינסקי, שלום אַש, לעאָן קאָברין, אָסיפּ דימאָוו, ה. סעקלער, ה. לייוויק, אַ. צייטלין, י. פּרעגער, אַ. קאַציזנע, אַ. לעיעלעס, מנחם, ש. האַלקין א״אַ — אייניקע פֿון זיי מיט אַ באַדייטנדן דערפֿאָלג.

* *
*

די פֿאָרם איז, פֿאַרשטייט זיך, פֿיל אָפּהענגיק פֿון דער טעמע — און ביידע מוזן איבערגעלאָזן ווערן צום פֿרייען אויסוואַל פֿון דראַמאַטיקער. פֿאַר־שרייבן די טעמאַטיק ווי די פֿאָרם פֿאַר אַ דראַמע, וואָלט געווען פּונקט אַזוי פֿאַלש ווי וועלן אַנוואַרפֿן דעם מאָדערנעם טעאַטער אַ ספּעציעלע רעזשי־ריכטונג. יעדע פּיעסע דיקטירט זיך איר אייגענעם סטיל פֿאַר דער אויפֿ־פֿירונג — אַזוי וועט אויך יעדער דראַמאַטיקער זיך ווילן אַן אייגנאַרטיקע פֿאָרם פֿאַר זיין ספּעציפֿישער טעמע. מעג עס זיין „רעאַליזם" — אויב איר טעאַטראַלישקייט איז נאָר ניט צו „רעאַליסטיש" פֿאַרשטאַנען; זאָל עס זיין

„סימבאָליזם" — אויב נאָר דיכטעריש באַפּליגלט און דראַמאַטיש קרעפּטיק. אָבער בלויז דיכטער פּון ערשטן ראַנג האָבן געקאָנט אויסהאַלטן אַזאַ פּרואוו (איבסענס „פּער גינט", וויספּיאַנסקיס „וועסעליע", ווערפלס „באָק־געזאַנג", פּרצס „ביי נאַכט אויפן אַלטן מאַרק" און ווייניק אַנדערע). נישט ריכטיק אויסגענוצט, ווערט סימבאָליזם — ווי ניכטערער רעאַליזם — בלויז אַ פּוכיקער באַלאַסט פאַרן צוקוקער (פּינסקיס „אַרזאַפּ", עפּעלבוימס „געראַנגל", טיילוויז ב. רעסלערס „60,000 גבורים"). אַפילו אַ דראַמאַטיקער ווי אָ׳ניעל איז דאָ געשטרויכלט געוואָרן און געמוזט אַנקומען צו סצענישע „טריקס" (מאַסקע־שפּיל אין „גרעיט גאָד בראַון" און „דעיס וויטאַוט ענד"), אָדער ער האָט דערפירט זיינע העלדן צו אַבסורד (די תּפילה־סצענע ביי דער מאַשין אין „דיינאַמאָ").

באַזונדערע פּראָבלעמען אין פּרט פּון טעמע האָט זיך די נאַציאָנאַלע דראַמע — אין שפּראַכלעכן זין (ווייל אַמלייכטסטן וועט דער קינסטלער ווי דער קונסט־געניסער באַווירקט ווערן אין דער שפּראַך, וועלכע איז אים אַמנאָענטסטן), אָבער אויך אין זין פּון באַזונדערע נאַציאָנאַלע אייגנשאַפטן, מנהגים און ספּעציפישער פאָלקס־מאָראַל. „אַ נעגער־טעאַטער — שרייבט עדיט אייזעקס — איז ניט בלויז אַ טעאַטער, אין וועלכן אַלע שפּילער זיינען נעגערס... אָדער וואו מען שפּילט פאַר אַ נעגער־פּובליקום... פּיעסן פּון נעגער־לעבן... געשריבן פּון נעגער־אויטאָרן... עס איז אַ טעאַטער, וואָס פאַרבינדט די אַלע עלעמענטן צו אינטערפּרעטירן דאָס נעגערישע לעבן מיט אַלע זיינע פּערזענלעכע און נאַציאָנאַלע מעלות און חסרונות".[56] די איירישע און שפּאַנישע פּיעסע, באַזיצנדיק אַן אייגנאַרטיקן קאָליר פּון זייער נאַציאָנאַלן לעבן, איז שוין צוליב דעם אַליין געוואָרן אַלוועלטלעך. ענלעך די פראַנצויזישע קאָמעדיע און פאַרס. דער „דבוק" און „יאָשע קאַלב" האָבן צו פאַרדאַנקן זייער אויסערגעוויינלעכע פּאָפּולאַריטעט קודם כּל דעם פאָלקלאָריסטיש־עקזאָטישן און אייגנאַרטיק־נאַציאָנאַלן עלעמענט.

גאָר קליין איז די צאָל פּון גרויסע דראַמעס, וואָס זיינען געבויט בלויז אויף נאַציאָנאַלע מאָטיוון (ווי ביי וויספּיאַנסקין), בפרט אויף באַזונדערע לאָקאַלע באַגעבנהייטן (שילערס „ווילהעלם טעל"). פאַרקערט זיינען גרויסע בינע־ווערק אָפּט געשאַפן געוואָרן אויף פרעמד־נאַציאָנאַלע טעמעס: שעקספּירס און שילערס קעניג־דראַמעס און טראַגעדיעס; דער ענגלענדער דזשאַן דרינקוואָטער האָט אָנגעשריבן אַ באַדייטנדע דראַמע פּון דער אַמעריקאַנער

---

[56] Edith J. R. Isaacs — The Negro In The American Theatre —"Theatre Arts", New York, August, 1942.

געשיכטע — „איבערהעם לינקאָלן", דער „איירישער" בערנאַרד שאָו — די פראַנצויזישע „סעינט זשאַן" און אַן אַמעריקאַנער, מעקסוועל אַנדערסאָן, האָט געשריבן די גרויסע דראַמע וועגן „מערי אָוו סקאָטלאַנד" און "עליזאַבעט". אמתע גייסטער פאַרשטייען זיך איבער צייט און מהלך — בעת אַ נאַציאָנאַלע טעמע קאָן אָפּט באַשרענקען דעם פאַרנעם פון דיכטער און אים ניט אַריבערלאָזן מחוץ דער שוועל פון די אייגענע ד' אמות. נעמט אַוועק ביי דער פיעסע איר נאַציאָנאַלן כאַראַקטער — זאָל עס זיין דורך דער איבערזעצונג, אָדער דורך אַ פרעמד־שפּראַכיקער אויפפירונג — בלייבט זי זאַפּטלאָז. וויספּיאַנסקיס פוילישע קעניג־דראַמעס לאָזן זיך כמעט ניט איבערזעצן, און י. י. זינגערס „יאָשע קאַלב" האָט — לויט דער ענגלישער טעאַטער־קריטיק — „אין דער [ענגלישער] איבערזעצונג פאַרלוירן דעם כוח פון וואונדער און מעלה־גרהט בלויז יידישן פאָלקלאָר".

מיט דעם איז אויך פאַרבונדן די פראַגע פון איבערזעצונגען.[57] פון נאַציאָנאַלן ווי פון ריין קינסטלערישן שטאַנדפּונקט איז אַוודאי ניט אַלץ איינס צי דער רעפּערטואַר איז אַ אָריגינעלער אָדער אַ איבערזעצטער. אָבער אין טעאַטער גופא וועט שטענדיק גובר זיין יענע פּיעסע, וועלכע איז מער טעאַטראַליש, מער „צוציענד" פאַרן צוקוקער. ניט דער בינע־קינסטלער און ניט דער טעאַטער־גייער וועלן זיך אָפּשטעלן פרעגן צי איר יחוס איז אַ היימישער אָדער אַ פרעמד־שפּראַכיקער — זי מוז בלויז זיין אימשטאַנד צו באַווירקן. און דאָס וועט אויך אַ איבערזעצטע פּיעסע דערגרייכן, אויב איר וועט געלינגען אינגאַנצן זיך איבערגיסן אין דער נייער פאָרם.

איבערזעצן פון איין שפּראַך אין דער צווייטער, מיינט איבערשאַפן, איבערדיכטן. דער איבערזעצער מוז אין דעם אַריינהויכן זיין אייגענעם גייסט. דערפאַר קאָנען בלויז דיכטער איבערזעצן אַ צווייטן דיכטער. דורך אַ גוטער פאַריידישונג ווערט דאָס ווערק במילא טיילווייז יידיש. אַפּשיטא שוין אַ טעאַטער־ווערק, וואָס גייט דורך אַלע קאַנאַלן, אַרטעריעס און נערוון־צענטערס פון דער סינטעטישער שמעלץ־און־שמידעריי, וואָס רופט זיך טעאַטער־אַרבעט. יעדע פאָרשטעלונג ווערט דאַך איבערגעשאַפן מיט אייגענע נייע מיטלען און גיט דעם ווערק אירע אייגנאַרטיקע, נאַציאָנאַלע פאָרמען — שיער נישט אויך אַן אייגענעם אינהאַלט. וויפל אייגנס, יידיש־אייגנס טראָגט דאָ אַריין דער יידישער רעזשיסער, מוזיקער, בינע־מאָלער און ערשט דער יידישער אַקטיאָר. איז דאָך זיין גאַנצער גייסטיקער אַפּאַראַט

[57] זע: — טעאַטער אין יידיש און יידיש טעאַטער — „דער שפּיגל", בוענאָס איירעס, יוני, 1941.

איינגעשטעלט אויף יידיש און ער קאָן גאָר אַנדערש ניט פֿאָרמען זיין קונסט־ווערק. רודאָלף שילדקרויטס „שיילאָק" איז געווען יידיש אין פֿולסטן באַגריף פֿון וואָרט — די פּרעסע אין דייטשלאַנד האָט זיך אַפֿילו געזידלט, אַז זיין „קעניג ליר" (געשפּילט אויף דייטש) איז יידיש. פּויכטוואַנגערס „יוד זיס" האָט ערשט אויף יידיש באַקומען זיין תּיקון. מיט רעכט האָט די פּרעסע באַמערקט נאָך דער יידישער אויפֿפֿירונג פֿון קליפֿאָרד אָדעטס' „וואַך אויף און זינג", אַז די יידישע פֿאָרשטעלונג גיט דעם איינדרוק ווי אָט די ענגלישע פּיעסע וואָלט אָריגינעל געשריבן געוואָרן אין יידיש, און ערשט נאָכדעם איבערגעזעצט געוואָרן אויף ענגליש. ווייל דער איבערזעצער און דער רעזשיסער און די שוישפּילער האָבן אין איר אַריינגעטראָגן אַזויפֿיל אייגענעם יידישן גייסט, אַז זי איז געוואָרן יידיש דורך און דורך.

טעאַטער אויף יידיש איז מערסטענס אויף יידיש טעאַטער.

* *
*

ביים מאַנגל אין אָריגינעלע פּיעסן האָט דער טעאַטער געפּרואווט זיך העלפֿן מיט דראַמאַטיזירן דערפֿאָלגרייכע דערציילונגען און סענסאַציאָנעלע ראַדיאָ־ראָמאַנען, נאָר גאָר זעלטן האָט ער מיט דעם דערגרייכט זיין צוועק. די עפּישע אויספֿירלעכקייט איז צו ברייט פֿאַר אַ בינע־ראַם — די אַקציע איז אָפֿט אַזוי צעוואָרפֿן, אַז זי געפֿינט גאָר ניט קיין פּלאַץ אויף די בינע־ברעטער. ווערט זי אין דער דראַמאַטיזאַציע אַרומגעשיילט, אָפּגע־טעסעט, דער דיאַלאָג ווערט צעהאַקט און צעברויזלט, די כאַראַקטעריזאַציע סקיצירט און פֿאַרווישט — באַקומט זיך אַ סקעלעט פֿון אַנגעוואָרפֿענע, צעפּיצלטע סצענעס און ניט קיין איינהייטלעך בינע־ווערק.

דאָס איז אין עצם קעגן יעדן געזעץ פֿון דראַמאַטישקייט און מיט דעם אויך קעגן די וועזנטלעכע באַדינגונגען פֿון טעאַטער. וואָרעם פֿון סיי וועלכן מין דאָס דראַמאַטישע ווערק זאָל ניט זיין — רעאַליסטיש אָדער אַבסטראַקט, נאַציאָנאַל, אוניווערסאַל, אינדיווידואַליסטיש אָדער פֿון סאָ־ציאַלן כאַראַקטער, אָריגינעל, דראַמאַטיזירט אָדער איבערזעצט — איין הויפּטבאַדינג ווערט פֿון דער בינע געשטעלט: דראַמאַטיש מוז עס זיין. דראַ־מאַטישער אויפֿבוי פֿון אַ צאַפּלדיקער טעמע אין אַ בינע־מעסיק שפּי־לעוודיקער פֿאָרם — מיט אַ רעאַל־פּאָזיטיווער באַציאונג צו איר גרונט־אידייע — וועט זיין דער פּאַסיקער שידוך פֿאַר יעדער פּיעסע.

* *
*

אפשר נאָך מער ווי די טעמע און איר אַקציע איז אין קינסטלערישן רעאַליזם וויכטיק די ריכטיקע כאַראַקטעריזאַציע. גוטער טעאַטער מוז מאַכן גלויבן, און דאָס קאָן דערגרייכט ווערן נאָר דעמאָלט, ווען דער דיאַלאָג איז געבויט לויט דעם געשילדערטן כאַראַקטער, און ניט דער כאַראַקטער לויטן געפּלאַנטן דיאַלאָג. די אידייע פֿון אַ פּיעסע ווערט ניט דעקלאַרירט, נאָר פֿאַרגעשטעלט דורך לעבעדיקע כאַראַקטערס, וואָס זיינען — יעדער פֿאַר זיך — אַ קליין זעלבשטענדיק וועלטל אין קאָמפּליצירטן סיסטעם פֿון דער פּיעסע. מוז אויך יעדער כאַראַקטער ווי געהעריק אינדיווידואַליזירט ווערן, אויב ער דאַרף מיט זיך פֿאַרשטעלן אַ גלויבלעכן, לעבעדיקן מענטש. דער־ביי קאָן אַפּילו דער פּשוטסטער כאַראַקטער דערהויבן ווערן צו אַ געוויסער פּאָעטישער הויך. ווי אַ מוסטער קאָנען דאָ דינען די פּרעכטיקע אירישע טיפּן אין די פּיעסן פֿון סעאַן אָ׳קייסי און די ים־מענטשן אין אָ׳ניעלס אייג־אַקטערס.

זיכער אָבער איז, אַז די כאַראַקטעריזאַציע פֿון די געגעבענע העלדן מוז געהאַלטן ווערן בלויז אין ראַם פֿון דיכטערס דראַמאַטורגישן צוגאַנג. נאָר אויף דעם אופֿן איז צו פֿאַרשטיין ווי אַזוי דערזעלבער דראַמאַטישער שטאָף איז פֿאַרשידן באַהאַנדלט געוואָרן פֿון שילערן און מעקסוועל אַנדערסאָן אָדער בערנאַרד שאָו („מאַריאַ סטואַרט” און „מערי אָוו סקאָטלאַנד”,—„די יונגפֿרוי פֿון אָרלעאַן” און „סעינט זשאַן”) — פֿון לייוויקן און קושניראָוון („הירש לעקערט”). אַנדערש איז די דראַמע שוין אין פֿאָרויס באַשטימט אויף אַ דורכפֿאַל. מען וועט נישט גלויבן — מעג די פֿאַלשע כאַראַקטעריזאַציע נוגע זיין אַפּילו בלויז אַ נעבן־פֿיגור פֿון דער דראַמע. אַ שוואַכלינג וועט ניט אי־בערקערן קיין וועלטן, פּונקט ווי אַ גיגאַנט (אין דראַמאַטישן זין) הרגעט מען ניט אַוועק מיט אַ סצענישן שפּילקעקעפּל. די כאַראַקטעריזאַציע מוז זיין אַן עכטע.

געלונגענע כאַראַקטעריזאַציע איז אָפּהענגיק ניט בלויז פֿון דעם אופֿן ווי אַזוי דער כאַראַקטער פֿירט־דורך זיינע האַנדלונגען, נאָר אויך פֿון דער שפּראַך, מיט וועלכער ער באַנוצט זיך. „עס מוז זיין אַ האַרמאָנישע פֿאַר־וואַנדשאַפֿט צווישן דער דערשיינונג, האַנדלונג און וואָרט פֿון געשילדערטן כאַראַקטער, אַנדערש וועט ער אויסקוקן ניט נאַטירלעך, ניט לעבעדיק... ס׳איז ניט גענוג [פֿאַרן דראַמאַטיקער] צו קענען בלויז דעם סוזשעט פֿון דער האַנדלונג; דאָס וויכטיקסטע איז דער כאַראַקטער... מען מוז זיין אַזוי נאָענט באַקאַנט מיט די כאַראַקטערס, אַז עס זאָל זיך אויסדאַכטן ווי זיי

וואָלטן ריידן פֿון זיך אַליין״.[58] אחוץ וואָס יעדע פיעסע האָט זיך איר שפּראַכלעכן שליסל און יעדער כאַראַקטער זיין אייגענע טאָן־אַרט, האָט נאָך די עפּאָכע און דער קלאַס (דער געזעלשאַפֿטלעכער בפֿרט) זיין באַזונדערע אייגנאַרטיקייט אין דער שפּראַך. דער צער פֿון דער פּאַטריאַרכאַלישער שרה אין לייוויקס „יצחקס עקדה״ מוז זיין פֿאַרשידן פֿון דעם געקלאָג פֿון גאָרדינס „מירעלע אפֿרת״, דעם מהר״לס תּפֿילה (אין „גולם״) אַנדערש פֿון הערשעלע דובראָוונערס פּיוט־זאָגן (אין „גאָט, מענטש און טייוול״).

כאַראַקטעריסטיש אין דעם פּרט איז פּ. בימקאָ. ער באַנוצט זיין שפּראַך „ווי די צונג איז אים געוואַקסן״. זיין דיאַלאָג איז ניט געהאַלטן אין אַ ספּעציפֿישער דיאַלעקט־פֿאָרם — אָבער אויך ניט אין דער שפּראַך־פֿאָרם פֿון זיינע כאַראַקטערס. דער עכט־פּוילישער וויספּיאַנסקי האָט באַנוצט דיאַלעקט פֿאַר זיינע מאַזורישע פּויערים; הויפּטמאַן האָט דאָס זעלבע געטון מיט זיינע שלעזישע וועבער, שענהער מיט זיינע טיראָלער, מאָלנאַר מיט זיין בודאַפּעסטער „ליליאָם״. אין אַ געוויסן זין האָט קאָברין אָנגעווענדט דעמזעלבן שפּראַך־מעטאָד אין זיין „יאַנקל בוילע״ און „ריווערסייד דרייוו״, הירשביין אין זיינע אידיליעס. אָבער ביי זיי רעדט יעדער כאַראַקטער זיין עטנאָגראַפֿישן דיאַלעקט — ביי בימקאָ רעדן אַלע טיפּאַזשן דעם בימקאָ־דיאַלעקט.

כאַראַקטעריזאַציע דורך שפּראַך איז זיכער ניט פֿון די לייכטע פּראָבלעמען. וואָרעם אויב די דראַמאַטישע אידייע דאַרף קאָנען זיך אַריינפּאַסן אין יעדן צייטאַלטער, מוז די פֿאָרם אירע, די שפּראַך פֿון ווערק, אין זיך טראָגן דעם קאָליר און טאָן פֿון איר אייגענער צייט און אָרט. עס איז שווער זיך צו דענקען אַ פּיעסע פֿון היינטיקן לעבן, געשריבן אין געמיטלעכן עליזאַבעטישן פֿערז, פּונקט ווי דער היינטצייטיקער סטאַקאַטאָ־ריטם וועט זיך ניט לאָזן אָנקליידן אויף לודוויג דעם פֿערצנטן. דאָס וואָלט געמיינט ווי לאָזן זינגען פּאַסטאָראַלן צום רוישיקן טאַקט פֿון דער אונטערגרונט־באַן. און וואָס ווייטער מיר זיינען פֿון אַן עפּאָכע, אַלץ גרעסער איז די שוועריקייט. האָט דאָך אויך די דראַמאַטישע קונסט איר פּראָגרעס, און איר מעדיום איז די שפּראַך, דורך וועלכער דער קינסטלער פֿאַרמיטלט זיינע וויזיעס צו זיין דור. עסכילוס האָט זיכער באַנוצט שפּראַכלעכע מעטאָדן, וואָס האָבן אָמבעסטן אַפּעלירט צו זיינע אַטענישע בירגער, דאָסגלייכן שעקספּיר אין זיין צייט.

[58] Winifred H. Mills-Louise M. Dunn: "Shadow Plays", New York, 1938.

איבסען און הויפטמאַן (ווי אַ גאַנצע ריי עפּיגאָנען) האָבן זיך איינ־געהערט אין דער צייטגעמעסער קאָנווערסאַציע און האָבן איבערגעגעבן זייערע פּראָבלעמען אין פּראָזע־דיאַלאָגן. ווייזט־אויס, אַז מיט דער צייט האָט דאָס זיך דערעסן דעם טעאַטער־צוהערער און ער האָט גענומען בענקען נאָך אַ שיין וואָרט, מעג זיין אַפילו אין מויל פון אַ עליזאַבעט־ראָמאַנטיקער. אַזוי איז מסתמא דעם צוקוקערס בליק מיד געוואָרן פון וואָכעדיקע שטוב־קליידער און זיך פאַרגלוסט צו רוען אויף ווייכקייט פון קרענאַליינעס און פוכיקע פאַרוקן. מיט דעם דערקלערט זיך אפשר וואָס שפּעטער האָט אַ לענ־גערע צייט די היסטאָרישע און פּאָעטישע דראַמע פאַרנומען דעם אויבנאָן. דער טעאַטער־גייער האָט דאָ דערזען אַ דיסטינגירטערע פאָרם און דער־הערט אַ פּאָעטישן דיאַלאָג.

דער מאָדערנער דראַמאַטיקער האָט ווידער פאַרקירעוועט צו דער פיל באַקוועמערער רעאַליסטישער פּראָזע־פאָרם. דערביי האָט דאָס פּאָעטישע וואָרט אײַנגאַנצן פאַרלוירן די השגחה איבער אים. איז דאָס געווען אומ־באַדינגט נויטיק? עס קוקט־אויס אפשר מאָדנע, ווען אַן אַרבעטער אין „אָווערעָלס" אָדער אַ פּראָפעסאָר אין אַן אַמעריקאַנער „קעפקע" דריקט־אויס געדאַנקען אין אַ „געפּליגלטער" פאָרם. אָבער אמתער רעאַליזם איז דאָך — ווי דאָס לעבן גופא — ערדישע סטיכישקייט מיט אַלע אירע זאַפטן פון פּאָעטישער דערהויבנקייט. און אונדזער צייט האָט איר אייגנאַרטיקן איד־יאָם, אַ קורץ־אָטעמדיקן זאַץ־געבוי, שיער נישט אַ טאַנצנדיקן ריטם אין דער קאָנווערסאַציע, אויפגעכאַפּט פון דזשעז, טאַנק־ און עראָפּלאַן־געברויז. מיר האָבן עס געהערט ביי מעקסוועל אַנדערסאָן און ווילִיאַם סאַראָיאַן, באַ־זונדערס אין מאַרק בליצשטיינס מוזיק־דראַמע „דע קרעידל וויל ראָק" מיט דעם נערוועזן סטאַקאַטאָ־דיאַלאָג — קורץ־שורהדיק, שפּילעוודיק, איינפאַך. די מאָדערנע דראַמע קאָן אונטערכאַפּן דעם צייט־ריטם און טיילווייז זיך אומקערן צו איר אורשטאַם — די פּאָעטישע פאָרם. אַ'קעסי און מעק'ליש האָבן געוויזן געלונגענע מוסטערן. אויך יידישע דראַמאַטיקער, דערהויפּט סאָוועטישע, האָבן לעצטענס זיך אַ פּרואוו געטון אויף דעם פעלד.

* *
*

פיל פאַרנאַכלעסיקט אין דער מאָדערנער דראַמע איז דער ריטם און טעמפּאָ פון דיאַלאָג און אַקציע. „זינגען ווי אַ פויגל פריי" איז אפשר אַ מעלה פאַרן ליריקער — אָבער דער דראַמאַטיקער דאַרף מיט זיין געזאַנג אַריינפּליען אין געצוימטע קוליסן, מיט אָפּגעמאָסטענע טריט פון אַקטיאָר,

מיט אַ באַגרענעצטער, צוויי שעהדיקער אויפֿנעם־מעגלעכקייט פֿון אַ עמאָציאָנעלן טויזנט־קעפּיקן עולם. דורך אַזאַ „אַרויספֿאַלן פֿון טאַקט" קאָן אין בעסטן פֿאַל געשאַפֿן ווערן אַ דראַמע פֿאַר לייען־קרייזן, אָבער ניט קיין בינע־ווערק. אַ פֿאַבולע אויף אַ גענעץ, צעצויגן אויף שעהן־לאַנגע עפּישע דיאַלאָגן, ווערט אין אַ טעאַטער־אויפֿפֿירונג לאַנגווייליק און באַרויבט דעם אַקטיאָר פֿון שוישפּילערישער אינטערפּרעטאַציע.

דאָס וואָרט — אין זיין דרייפֿאַכיקער פֿונקציע — ווערט אין דער פּאָעזיע קודם כּל קלינגען, אין דער פֿילאָסאָפֿיע — דענקן, אין דער דערציילונג — שילדערן. האָט בלויז אַ שעקספּיר געקאָנט דערגרייכן די אידעאַלע דרייאייניקייט. אין כּלל אָבער דאַרף מען זיך היטן צו באַנוצן איין פֿונקציע אויפֿן חשבון פֿון דער צווייטער. די דראַמאַטישע פֿאָרם, ווי אַ סינטעז פֿון אַלע אַנדערע ליטעראַרישע פֿאָרמען, דאַרף דידאַזיקע פֿונקציעס קאָמבינירן אויף אַזאַ אופֿן, אַז דער שוישפּילער זאָל האָבן די מעגלעכקייט דורך זיין מימיק און זשעסט איבערצונעמען די פֿונקציע פֿון שילדערן און דורך פּערפֿעקטן וואָרט־קלאַנג בולטער מאַכן דעם דראַמאַטיקערס געדאַנק. פּונקט ווי דער שוישפּילער דאַרף ניט „מימיקירן" אָן אַ תּוך, טאָר ניט דער דראַמען־שרייבער פֿאַר־עפּיזירן די שוישפּיל־קונסט. וואָס קאָנדענסירטער די פּראַזע, וואָס שאַרפֿער דאָס וואָרט — אַלץ רייכער די מעגלעכקייט פֿאַר שוישפּילערישן און רעזשיסערישן אויסדרוק. איין שטריך, איין אַקצענט — און די סצענע דאַרף זיין אָנגעצייכנט. די מאָדערנע בינע־טעכניק (דעקאָראַציע, ליכט, קאָסטיום) און דער טאַלאַנט פֿון שוישפּילער און רעזשיסער וועלן שוין אָנפֿילן די אַרטעריעס פֿון דער דראַמע מיט נויטיקן טעאַטער־בלוט.

מיט דעם מעטאָד גייט־איבער די בוך־דראַמע צו דער בינע־דראַמע.

דאָס בינע־שטיק טאָר ניט מיט איר לאַנגווייליקן דיאַלאָג אויסשעפּן די אויפֿמערקזאַמקייט פֿון צוהערער, אַז ער זאָל בלייבן „אָן אָטעם" נאָך איידער עס קומט צום קלימאַקס. הייוואַרד־גוירשווינס וואונדערלעכע אַמעריקאַנער אָפּערע „פּאָרגי ענד בעס" איז געוואָרן אַ פּאָפּולערער דערפֿאָלג ערשט ווען די באַנייטע אויפֿפֿירונג האָט אויסגעשניטן אַ האַלבע שעה איבעריקע רעציטאַטיוון. אין דעם פּרט האָט די בינע־דראַמע אַסך צו לערנען פֿונם קלאַנג־פֿילם — קודם כּל זיין צייט־עלעמענט, וואָס מעסט דעם דיאַלאָג אויף מעטער און סעקונדע. דערביי טאָר אָבער דער דראַמאַטיקער ניט פֿאַרגעסן, אַז די בינע־דראַמע האָט זיך איר באַזונדערן קונסט־מעטאָד. אין רעדעוודיקן פֿילם איז דער וואָרט־קלאַנג בלויז אַ באַגלייטונג צום מימישן אויסדרוק דורך דער קאַמעראַ — אויף דער בינע הערשט דער קלאַנג, בלויז אַקאָמפּאַנירט דורך מימיק. קאָן עס ווערן אַ קאַטאַסטראָפֿע פֿאַר ביידע

קונסט־אַרטן, אויב די דראַמע זאָל וועלן גלאַט אימיטירן דעם פֿילם און דער פֿילם זאָל בלינד נאָכגיין דער בינע־דראַמע.

* *
*

דער וועג פֿון דראַמאַטיקער איז אַ שווערער. אַפֿילו דער געניטסטער טעאַטראַל וועט ניט זעלטן בלאָנדזשען אין מבינות וועגן דעם בינע־ווערט פֿון אַ פּיעסע. איר דערפֿאָלג הענגט־אָפּ פֿון אַזוי פֿיל אומשטאַנדן, באַדינגונגען און קליינע צופֿעליקייטן (רעזשיסערישע, שוישפּילערישע, טעכנישע, געשמאַק פֿון צוקוקער, מאָמענטאַנע שטימונגען און קאַפּריזן אאַז״וו), אַז איר לעצטן סך הכּל קאָן מען „פּאָרויסזען״ ערשט נאָך דער אויפֿפֿירונג. און דאָך מוז דער פּיעסן־שרייבער אַפֿריער גענוי אויספּלאַנירן זיין טעמע און קאָנסטרוקציע (דעם וואָס און דעם וויאַזוי), איידער ער טרעט צו מיט פֿולער אַחריות דורכצופֿירן זיין בינע־אויפֿגאַבע. ער דאַרף אין זינען האָבן, אַז ניט אַלץ, וואָס ער וויל אַרומנעמען מיט זיין געפּלאַנטער אידייע, לאָזט זיך אַריינקוועטשן אין דעם באַגרענעצטן שטח פֿון די צוויי און אַ האַלבע שעה שפּיל־צייט — אַז הגם ער רעפּרעזענטירט זיינע טיפֿן און האַנדלונג פֿון אַ רעאַלער סביבה, וועט אים (צוליב טעכניש־קינסטלערישע מיטלען) אָפּט אויסקומען זיי צו פּרעזענטירן פֿון זיין קינסטלערישער אינטואיציע. אָן די צוויי מעטאָדן — רעאַליסטישע שילדערונג און אינטואיטיווע „אָפּבאַרעריי״ — קאָן קיין טעאַטער ניט געמאָלט זיין. דער דראַמאַטיקער מוז נאָר דערביי פֿאַרמאָגן דעם כּוח צו קאָנען אונדז גלויבלעך איבערצייגן. דאָס וועט ער דערגרייכן, ווען ער וועט באַוואוסטזיניק זיך אָפּגעבן חשבון פֿון זיין פּראָבלעם און וועט געפֿינען די אויסדרוקס־פֿאָרמען, דורך וועלכע ער קאָן לייכטער און שפּילעוודיקער זיך אַנטפּלעקן.

דער ערשטער פּרינציפּ פֿון אָט דער „אַנטפּלעקונג״ איז: „אַליאַרמירן״ דעם צוקוקער דורך קאָנפֿליקט, דורך צוזאַמענשטויסן פֿון איין מענטשנס ווילן מיט אַ צווייטנס ווילן. די אינטריגע דאַרף אַזוי פֿאַרכאַפּן די אויפֿמערקזאַמקייט, אַז דער צוקוקער זאָל ווערן „בלוטיק פֿאַראינטערעסירט״ אין דער האַנדלונג. און די האַנדלונג מוז זיין אַ „דירעקטע״ — זייער אָפּט אַ העפֿטיקע, אפֿשר אַן איבערטריבענע, אָבער אַ קינסטלעריש־אויסגענוצטע. דראַמאַטישע האַנדלונג פֿאַרטראָגט ניט קיין צעצויגענע עפּיק. בעסער זיך קאָנצענטרירן אויסשליסלעך אַרום דער הויפּט־אַקציע, איידער וועלן אַריינפּאַקן אין איר אַ וועלט מיט דעטאַליזירטע עפּיזאָדן. בלויז דער דילעטאַנט מיינט, אַז ער מוז אויף איין מאָל אָנשרייבן אַלץ,

וואָס ער זעט און הערט, וואָס ער דענקט און פֿילט. דער אמת, זאָגט אָסקאַר ווײַלד, איז ניט אָפּהענגיק (אַפֿילו פֿון פֿאַקטן. בפֿרט דער קינסט־לערישער אמת; ער קאָן אָפּקלײַבן זײַנע שטריכן און באַגעבנהייטן און זיי אַזוי אַראַנזשירן, אַז דורך זיי זאָל די גאַנצע האַנדלונג ווערן בולטער און פֿיל „געקניפּטער" ווי אין ווירקלעכן לעבן („קומען צום פּסוק", הייסט עס אויף טעאַטער־לשון). אין רואיקע עפּאָכעס איז צייט זיך צו גריבלען, אויסצאַצקען דעטאַלן. אָבער ווען אידייעס ווערן געבוירן און שווינדן ווי בליצן אין שטורם און די פֿאָרשטעלונג ווערט באַגלייט מיטן זשום פֿון לויערנדע עראָפּלאַנען איבערן קאָפּ, מוז יעדעס וואָרט באַצײ־כענען אַ כאַראַקטער, יעדער זשעסט אַ נשמה־אויסדרוק, יעדער שטריך אַ גאַנצן וועלט־טייל. דאָס לעבן פּולסירט מיט ראַקעטישן אויפֿבליץ, מיט אַן אָפּגעהאַקטן אָטעם, מוז אויך דער טעאַטער זײַן צוגעשפּיצט־שאַרף, לאַקאָניש־בולט און פֿיל־זאָגנדיק — ער מוז איבערגיין פֿון סטאַטיק צו דינאַמיק. קונסט איז אַלעמאָל געווען איבערקלײַבעריש און שפּאָרעוו־דיק — דאָס איז דער יסוד פֿון קינסטלערישן טעמפּאָ.

כדי די פּיעסע זאָל האָבן אַ ממשות, מוז זי זיך שטיצן אויף אַ גייסטיק־עטישער באַזע. טעאַטער האָט טאַקע — אַפֿילו בײַם באַהאַנד־לען די טראַגישסטע טעמע — נאָר איין־איינציקן ציל: צו פֿאַרשאַפֿן קינסטלערישן גענוס. אָבער דער פֿאַקט, וואָס דעם טעאַטערס ערשטע אויפֿגאַבע איז צו אַמוזירן, מיינט נאָך נישט, אַז מ׳דאַרף באַלד אַרײַנ־פֿאַלן אין קעגנזאַץ און אויפֿבויען סצענישע זייפֿן־בלאָזן. דער פֿלאַכער סקעטש קאָן פֿאַרן אינטעליגענטערן צוקוקער ניט ווערן קיין אמתער קוואַל פֿון פֿרייד. מיר פֿאַרווײַלן זיך גערן אין אַן אַקוואַריום, אָדער בײַ דער שטײַג פֿון מאַלפּעס, און מיר געניסן אַ ים פֿאַרגעניגן בײַ אַ שעקספּיר־ אָדער מאָליער־פֿאָרשטעלונג. אָבער פּונקט ווי מיר וועלן ניט דערוואַרטן אין זאָאָלאָגישן גאָרטן קיין מאַלפּישע פֿילאָסאָפֿיע, וועלן מיר ניט דולדן אויף דער בינע קיין אַקטיאָרישע מאַלפּערײַ. דאָרט האָבן מיר צו טאָן מיט באַאָבאַכטונג, העכסטנס מיט זעענסווירדיקייטן — דאָ לעבן מיר מיט מענטשלעכע מזלות און פֿאַרלאַנגען. אין דעם ליגט דער סאַמע מקור, דער אייגנטלעכער פּראָבלעם פֿון דער דראַמע. אָבער נאָך ווייניקער קאָן טרוקענע פּעדאַגאָגיק אין טעאַטער פֿירן צו ווירקזאַ־מער „אויפֿקלערונג". דידאַקטיק איז וויסנשאַפֿט און האָט נאָר אויף אַזוי פֿיל צו טאָן מיט קרעאַטיווער קונסט, אויף וויפֿיל דאָס ווערק קאָן זיך קינסטלעריש באַנוצן מיט אירע מענטשלעכע ווערטן.

צו קאָנען קאָמבינירן די ביידע זאַכן איז דער ערשטער סימן פֿון אמתן פּיעסן־שרייבער. אויף דעם פּרינציפּ האָט האַראַץ געבויט זיין טעאָריע וועגן „פֿאַרגעניגן און נוצן". דער דראַמאַטיקער מוז באַשאַפֿן אַן אינטערעסאַנטע, לעבעדיקע און שפּרודלנדיקע האַנדלונג אַרום אַ צענטראַלער אידייע מיט ווי ווייט מעגלעך שפּילעוודיקסטע, קנאַפּסטע מיטלען..

אָבער טעאַטער דאַרף אויך ווירקן אויף געפֿילן, דאַרף באַשאַפֿן די מעגלעכקייט פֿאַר עמאָציעס — ליידנשאַפֿט, עקסטאַז אין ריין עסטעטישן זין, וועט ניט גענוג זיין, ווען די פּיעסע וועט פֿאַרמאָגן בלויז אַן „אויסערלעכע" האַנדלונג. ביי איר גאַנצער טעאַטראַלער שפּילעוודיקייט מוז די פּיעסע אויך אָפּשפּיגלען דעם געדאַנק און געפֿיל פֿון די געשילדערטע כאַראַקטערס מיט אַלע זייערע מעלות און חסרונות. מען טאָר ניט — און מען קאָן ניט — גלאַט „פֿאַרוויילן", אָדער „באַאיינפֿלוסן" דעם צוקוקער, ניט רירנדיק אים, ניט דערוועקנדיק אין אים געגנוג „מיטגעפֿיל" צו די געשילדערטע העלדן. דער צוקוקער דאַרף ניט נאָר זעען די פֿאַרשטעלונג, נאָר ער מוז אין איר אויך זעליש זיך באַטייליקן.

* *
*

באַנוצנדיק דעם מעטאָד, וועט דער טעאַטער שוין מיט דער טעמע אַליין זיך דערנענטערן צום טעאַטער־גייער און וועט אויפֿהערן צו זיין פֿאַר אים „נישט פֿאַרשטענדלעך". דורך קינסטלערישע, פֿרייד־ברענגענדיקע מיטלען וועט די סאָציאַלע דראַמע באַוועגן דעם צוקוקער ניט מער צו „וויינען ווי אין דער היים", נאָר וועט מיט איר לעבן־און קאַמף־לוסט אים רירן און באַרירן, ער זאָל מיטפֿילן די צאַפּלדיקע ווייטיקן פֿון מיליאָנען, פֿון וועלכע ער אַליין איז אַ טראָפּן אין ים. אַנשטאָט משונהדיקערהייט צו לאַכן, וועט די סאָציאַלע קאָמעדיע אויסלאַכן אונדזערע שוואַכקייטן און וועט אונדז אַזוי מיטהעלפֿן צו דערלייטערונג.

פֿאַרשטייט זיך, אַז עקסטרעמען מוזן פֿאַרזיכטיק אויסגעמיטן ווערן. עס טאָר ניט אויפֿבליצן איין צד, צו פֿאַרשאָטענען דעם צווייטן צד. הומאָר, למשל, איז אַן אויסגעפּרוּווט מיטל צו דערלייכטערן די שווערקייט פֿון אַ לאַנגן, ערנסטן דיאַלאָג. די אַמעריקנער דראַמע באַנוצט זיך מיט דעם מעטאָד זייער הייפֿיק („קאָמעדי רעליף"). זאָל אָבער דער קאָמישער עלעמענט זיך צעוואַקסן אויפֿן חשבון פֿון דער דראַמע, וועט

דאָס צעשטערן דעם געבוי פֿון דער פּיעסע. דאָס איז נוגע ניט בלויז גאַנצע „קאָמישע סצענעס", נאָר אויך דעם איינצלנעם וויץ, גלייכווערט־לעך אד"גל. קאָמעדיע מוז בכלל באַזונדערס דעליקאַט באַהאַנדלט ווערן. „ווען מען נעמט אָוועק ביי דער תּאווה איר שאַרפֿן געווירץ, דאָס גע־היימנישפֿולע — לערנט אונדז לעסינג — ווירקט זי אַ סך וויניקער פֿאַר־פֿירעריש ווי אַ לייכטער וויץ, וואָס ווערט איינגעהילט אין אַ דינעם נעפּל".[59] דורך טאַקט און געשמאַק וועט געשאַפֿן ווערן די מאָס פֿאַרן גאָלדענעם מיטלוועג.

דאָ וועט זיכער ניט שאַטן נאָכצוקוקן וואָס עס האָבן וועגן דעם צו זאָגן דערפֿאַרענע דראַמאַטיקער און דראַמאַטורגן.* עס געפֿינען זיך נאָך אַלץ גרויסע אמתן אין אַריסטאָטעלס „פּאָעטיקס", לעסינגס „האַמבורגישע דראַמאַטורגיע", פֿרייטאַגס „טעכניק פֿון דער דראַמע", שלעגעלס „פֿאַר־לעזונגען איבער דראַמאַטישע קונסט און ליטעראַטור" — פֿון די נייערע: וויליאַם אַרטשערס „די אַלטע דראַמע און די נייע", ב. ה. קלאַרקס „איי־ראָפּעישע טעאָריעס פֿון דער דראַמע" און „אַ שטודיום איבער דער מאָדערנער דראַמע", יוליוס באַבס „דער מענטש אויף דער בינע", בערנ־האַרד דיעבאָלדס „אַנאַרכיע אין דער דראַמע" און פּיל, פּיל אַנדערע. קיינער וועט באַטירלעך היינט ניט פֿאַרלאַנגען פֿון מאָדערנעם דראַמאַ־טיקער זיך צו האַלטן שקלאַפֿיש אין אַלע געשאַפֿענע דראַמאַטורגישע דינים. וויסנשאַפֿטלעכע טעאָריעס געהערן בכלל מער אין פֿעלד פֿון קריטיק און וועלן פֿון זיך אַליין ניט באַשאַפֿן קיין דראַמע, אויב דער דראַמאַטישער אויפֿברויז שטראָמט ניט דירעקט פֿון דראַמאַטיקערס אינ־טואיציע. נאָך אַלעמען איז יעדעס קונסטווערק פֿאַר זיך אַ גאַנצער אָר־גאַניזם פֿון גוף, נשמה און גייסט — און דער קינסטלער איז ד ע ר, וועמ עס באַשאַפֿט אינדיווידועל די פּאַסיקע פֿאָרם פֿאַר אָט דעם נאַטור־גע־געבענעם שטאָפֿלעכן אָרגאַניזם. ווען דער דראַמאַטיקער האָט ניט וואָס צו זאָגן, אָדער ער באַזיצט ניט דעם טאַלאַנט עס ריכטיק צו זאָגן, וועלן אים קיין דראַמאַטורגישע געזעצן געוויס ניט ראַטעווען. אָבער ווען מיר אַנאַליזירן דעם דראַמאַטורגישן מעטאָד גראָד ביי אַזעלכע מאָדערנע ווי

---

[59] ג. ע. לעסינג — דאָס נייעסטע אויפֿן געביט פֿון וויץ — ביילאַגע צו די „בער־לינער שטאַטס־ און געלערטען־צייטונגען", אַפּריל, 1751 (דייטש).

* „דראַמאַטורג" ווערט דאָ באַנוצט ווי אַ באַצייכנונג פֿאַר דעם טעאָרעטיקער פֿון דער דראַמע ווי אויך פֿאַר יענעם טעאַטער־שריפֿטשטעלער, וועלכער גרייט־צו דעם בינע־טעקסט צום שפּילן — אין קעגנזאַץ צום „דראַמאַטיקער", וועלכער איז דער מחבר פֿון דער פּיעסע.

אַ׳ניעל, מעקסוועל אַנדערסאָן, אָדעטס (און אַפּילו ביי בערנאַרד שאָו), געפּינען מיר אויס, אַז דאָס שטודירן די טעכניק פון דער קלאַסישער דראַמאַטורגיע האָט זיי אַ סך געהאָלפן.

ניט ווייניקער וויכטיק איז פאַרן דראַמאַטיקער צו באַקענען זיך מיט דער קינסטלערישער דראַמע — מיט דער קלאַסישער ווי מיט דער מאָדערנער; באַזוכן אָפט טעאַטער — גוטע קינסטלערישע פאָרשטעלונגען, און אַמאָל אויך אַ גוטע פאָרשטעלונג פון אַ שוואַכער פּיעסע; און דער עיקר: ליב האָבן טעאַטער און האָבן צוטרוי צו זיין אַרבעט. די מייסטע פּיעסן־שרייבער, בפרט אָנפאַנגער, זיינען איבערצייגט, אַז רירן אַ שורה אָדער ענדערן אַ וואָרט אין זייערס אַ סצענע איז גלייך ווי מ׳וואָלט אַפּירשלעפּן דעם פונדאַמענט פון אונטער דעם ראַקעפעלערצענטער. אָבער „קיין שום גרויס בוך קאָן זיך אַליין ניט אָפּשאַצן, און קיין שום אָפּשאַצונג קאָן ניט געמאַכט ווערן אָן אַ באַשטימטער נאָרמע, אָן פעסטע געזעצן און אָנגענומענער מאָס”.[60] אַ בינע־ווערק ווערט זעלטן געשפּילט וואָרט־ביי־וואָרט ווי עס איז אָנגעשריבן. אויסגעפּרואווטע בינע־אויטאָרן ווייסן שוין פון אַלטן כּלל, אַז פּיעסן ווערן ניט בלויז געשריבן, נאָר אַסך און אַסך מאָל איבערגעשריבן. דער דראַמאַטורג, אָדער דער רעזשיסער, מוז כּמעט שטענדיק אַריינפירן קאָרעקטורן אין טעקסט, איידער די פּיעסע קאָן גענוצט ווערן אויף דער בינע. אַזאַ מין „אָפּעראַציע” מוז נאַטירלעך פאָרגענומען ווערן זייער פאָרזיכטיק, מיט גרויס אַחריות און פון געניטע הענט — אַנדערש וועט דער „פּאַציענט” זיין אַ פאַרלוירענער. אָבער אין כּלל וועט דער פּראַקטישער דראַמאַטיקער אָפט דאַרפן פאַרבויגן זיין אַמביציע פון „פרייען קינסטלער” און זיך צוהערן צו אָנווייזונגען פונם מער דערפאַרענעם, אינטעליגענטן רעזשיסער. אין לעצטן סך הכּל איז דאָך די טעאַטער־קונסט, מער ווי אַנדערע קונסטן, אַ קאָלעקטיווע לייסטונג.

* *
*

גענומען דאָס אַלץ אין באַטראַכט, וועט ערשט דער צוקוקער האָבן דאָס לעצטע וואָרט. הגם גרויסע דראַמאַטישע ווערק זיינען אַלצייטיק, האָט זיך יעדע עפּאָכע איר אייגענעם טעאַטער־געשמאַק. דעריבער מוזן אַזוי אָפט קלאַסישע דראַמעס באַאַרבעט ווערן מיט אַ מאָדערנעם צוגאַנג.

---

[60] Donald A. Stauffer: “The Intent Of The Critic”, Princeton, 1941, Introduction.

דערצו מוז נאָך דער טעאַטער אַפּעלירן אין איין און דעמזעלבן מאָמענט צו טויזנטער פֿאַרשידנאַרטיקע טעאַטער־גייער. אַ דראַמע, וואָס אַפּעלירט פֿון דער בינע בלויז צו געציילטע, איז טויט. מוז דער דראַמאַטיקער געפֿינען דאָס צויבער־שטעקעלע, וואָס מאַכט גלויבן און אַפּלאָדירן גאַנצע מאַסן אויף אַמאָל. צו קאָנען אויסגעפֿינען אָט דעם צויבער, און דאָך בלייבן אויף דער הויך פֿון קונסט, דאַרף מען באמת זיין אַן ערשט־ראַנגיקער קינסטלער. איבסענס טעאַטער־עולם איז געווען אַ קליינשטעטלדיק־ ביר־גערלעכער, אַן איינטאָניק־געשטימטער; אויך דאָס לאָנדאָן, פּאַריז, ווין און בערלין פֿון אַמאָל האָט געהאַט אַ מער־ווינציקער איינהייטלעכן צו־גאַנג צו זאַכן — האָט דער טעאַטער געקאָנט לייכט באַהערשן זיין עולם. דער היינטיקער טעאַטער־גייער איז שטאַרק דיפֿערענצירט: אַ דערפֿאָלג אין מאָסקווע אָדער ניו־יאָרק קאָן אָפּט מיינען אַ דורכפֿאַל אין פּאַריז אָדער לאָנדאָן — און פֿאַרקערט. ריינהאַרט האָט אין לאָנדאָן, בערלין, ווין און ניו־יאָרק געגעבן פֿיר פֿאַרשידענע אויפֿפֿירונגען פֿון דעם זעלבן „מיראַקל". דער מייסטער טעאַטראַל האָט אַזוי, פֿאַר אַ פֿאַרשידנאַרטיקן עולם, גע־זוכט אויף פֿאַרשידענע וועגן צו דערגרייכן זיין קינסטלערישן צוועק. אַ דראַמע קאָן אַמאָל ניט געפֿעלן אין פֿילאַדעלפֿיע און אַריבער זיגרייך אין ניו־יאָרק. נישט זעלטן טרעפֿט אין ניו־יאָרק גופֿא, אַז אַ דערפֿאָלגרייכע פּיעסע פֿון איין טעאַטער זאָל אין אַ צווייטן טעאַטער (אין אַן אַנדערן טייל פֿון שטאָט) זיין אַ דורכפֿאַל. אָפּט הענגט עס אָפּ פֿון קולטורעלן מצב און קינסטלערישן געשמאַק פֿון געגעבענעם טעאַטער־עולם, אָפּט פֿון זיינע עטישע באַגריפֿן, מנהגים, טעמפּעראַמענט אד"גל. ביי איינעם וועט זיין דער עיקר דער ספּור המעשה — ביים צווייטן די כאַראַקטעריזאַציע; דעם פּשוטן צוקוקער וועט געוויינטלעך אימפּאָנירן דאָס „גוטע און נאָבעלע" און ער וועט מיט פֿרייד אויפֿנעמען די מפּלה פֿון פֿאַרהאַסטן „שלעכטס" — דער טעאַטער־באַוואוסטזיניקער וועט זיך מער פֿאַראינטערעסירן מיט דער קינסטלערישער זייט. סיי ווי — וואָס עס זאָלן ניט זיין דעם דראַמאַטי־קערס אָדער דעם רעזשיסערס כוונות — דאָס פּובליקום וועט זיך שטענדיק אָפּמאַכן אַן אייגענע מיינונג: זיי וועלן אַליין זיך אויסמאָלן דעם מאָראַלישן פּרצוף פֿון געשילדערטן כאַראַקטער, זיך אויסוועבן אַן אייגענעם מוסר־השכל פֿון דער האַנדלונג און אַרויסטראָגן זייער אייגענעם אורטייל. „עס איז איינע פֿון דעם טעאַטערס טראַגעדיעס — שרייבט דזשאָן מעיסאָן בראַון אין איינער פֿון זיינע טעאַטער־אָפּהאַנדלונגען — וואָס דער „גליקלעכער סוף" פֿון די בינע־כאַראַקטערס איז ניט שטענדיק אויך „גליקלעך" פֿאַרן פּובליקום. די צוקוקער און די בינע־כאַראַקטערס לעבן

אָפּט אין גאַנץ פֿאַרשידענע וועלטן. דער איינציקער אמתער „גליקלעכער סוף" פֿון אַ פּיעסע — מעג זי זיין טראַגיש אָדער קאָמיש — איז נאָר דעמאָלט, ווען פֿון אָנהויב ביזן סוף פֿון דער פֿאַרשטעלונג לעבן די צו־קוקער און די אַקטיאָרן אין איין און דער זעלבער וועלט". אויך דער פֿילם־רעזשיסער אייזנשטיין באַמערקט: „נישט געקוקט אויף דורות־לאַנגע שטודיעס און אַנאַליזן פֿון עטאַבלירטע געזעצן פֿון פּסיכאָלאָגיע, סאָציאָלאָגיע, דראַמאַטורגיע און טעאַטער־דערפֿאַרונג, וועט דער טע־אַטער־גייער אַלץ זיך מאַכן זיינע אייגענע טעאַטער־געזעצן, באַזירט אין גרויסן טייל אויף זיין „מאַסן־פּסיכאָלאָגיע". דאָס האָבן באַוויזן אַזעלכע דערפֿאָלגן ווי „אייביס איריש ראָוז", „טאַבעקאָ ראָוד" און „יאָשע קאַלב" (וועלכע די קריטיק האָט געריסן) און דורכפֿאַלן ווי „כעלמער חכמים", „יאָזעפֿוס" און „אסתרקע" (געלויבט פֿון דער קריטיק).

דער היינטיקער טעאַטער־גייער — אַזוי פֿאַרשידנאַרטיק סאָציאַל, אינטעלעקטועל און פּסיכיש — איז וואַכזאַם, איבערקלויבעריש און ס'איז ניט אַזוי לייכט אים צו באַפֿרידיקן. איז וואויל צו דעם בינע־קינסטלער, וועלכער וועט מיט זיין גאַנצן באַנעם זיין אויף דער זייט פֿון פּובליקום. ער וועט מוזן שטיין אין שטענדיקן קאָנטאַקט מיטן אַקטועלן לעבן און צוגלייך מיט אַלע מיטלען דאַרפֿן זוכן דעם וועג צו זיין געניסער.

די יידישע מאָדערנע פּיעסע האָט זעלטן דערפֿילט איר אויפֿגאַבע אין דעם פּרט — זי איז זעלטן ווען געשטאַנען אין נאָענטן קאָנטאַקט מיטן צוקוקער. „די יידישע ליטעראַרישע דראַמע איז אַ פֿאַרעווע באַ־שעפֿעניש, ניט זי וויינט און ניט זי לאַכט, ניט זי צאַרנט און ניט זי רחמימט, ניט זי שילט און ניט זי בענטשט".[61] מעג דאָס שוין איצט קליינ־געז איבערטריבן, אָבער מען קאָן ניט לייקענען, אַז לויט דער השגה פֿון יידישן טעאַטער־עולם, איז די יידישע דראַמע היפשלעך „טרוקן". וואָרעם גראָד דער יידישער טעאַטער־גייער ברענגט מיט זיך אַלע אויפֿנעם־חושים פֿאַר אַ פֿאַרשטעלונג: דעם ציטער פֿאַר טעאַטראַלישער האַנדלונג, דעם נייגער צום פּראָבלעם, דעם נערוועזן אומרו פֿאַר קורצער „זאַכלעכקייט" און דעם געמיט־צושטאַנד פֿאַר איבערלעבונגען.

מען טאָר אָבער ניט פֿאַרגעסן, אַז בלויז אַ מיעוט פֿון יידישן טעאַטער־עולם איז צוגעגרייט פֿאַרן בעסערן רעפּערטואַר. דער גרעסטער טייל שטייט אונטערן איינפֿלוס פֿון אַ בולוואַר־פּרעסע, פֿון ביליקן פֿילם און שונד־טעאַטער, און פֿאַרמאָגט ניט דעם גייסטיקן כּוח (און אויך ניט די

---

[61] ד"ר אַ. מוקדוני: „טעאַטער", ניו־יאָרק, 1927, ז' 284.

פונדאַמענטאַלע בילדונג), וואָס זאָל זיך דעם אַנטקעגנשטעלן. קומט־אויס דער בעסערער דראַמע דאָס אַלץ צו צוימען, טיילווייז דאָס אין זיך צו פאַרוועבן און נאָך מער פאַרזיכטיק דורכזיפּן, זיך אַקעגנשטעלן און אויס־מיידן, אָבער אָפּט אויך דעם טעאַטער־גייער אַנטקעגנצוקומען. וועט יענער ווערן דער גרויסער יידישער דראַמאַטיקער, וועלכער וועט פאַרמאָגן דעם טאַלאַנט צו שטעלן די אַלע אייגנשאַפטן אין דינסט פון זיין דראַמאַטישער קונסט.

דער שוישפּילער

יאָרנלאַנג זיינען מיר צוגעוואוינט זיך צו בענטשן אין סטאַניסלאַווס־קיס „נאַטירלעכקייט" אויף דער בינע, און מיר פאַרזען דערביי איין קליייניקייט: אַז וואָס עס ווערט נאָר דורכקריסטאַליזירט אין קינסטלערס נשמה, איז אין תוך גאַנץ ווייט פון פשוטער „נאַטירלעכקייט". סטאַניס־לאַווסקיס אייביקער און וואָרהאַפטער סיסטעם פון „איבערלעבונגען" איז אַזוי אַרום אייגנטלעך סובטילסטער אימפּרעסיאָניזם.[62] דאָס איז גאָר ניט אין סתירה מיט דער דעפיניציע פונם קיניגלעכן אויבער־רעזשיסער פון ניינצעטן יאָרהונדערט, עדוואַרד דעווריען, אַז „שוישפּיל־קונסט, די קונסט צו פאַרקערפּערן פאַרן אויג און אויער אַ דראַמאַטיש געדיכט [ראָל] באַשטייט אין דער גענויאַלער אויפפאַסונג און ווירקזאַמער פאַרשטעלונג [פון דער ראָל] דורך אַקציע (קערפּער־באַוועגונג), דעקלאַמאַציע (אויס־דרוקפולן איבערגעבן דורך שפּראַך) און מימיק (אויסדרוק פון פנים)".[63] אויב דעם שוישפּילער איז נאָר געלונגען ריכטיק אויפצופאַסן זיין ראָל און זי פאַרקערפּערן פאַרן אויג און אויער פון טעאַטער־באַזוכער (און אַנדערש ווי דורך „איבערלעבן" איז דאָס ניט מעגלעך) — האָט ער פולשטענדיק דערפילט זיין אויפגאַבע.

אַזאַ באַהויפּטונג האָט — מיט אַ היפּשער דאָזע ראַציאָנאַליזם פאַר זעלבסטפאַרטיידיקונג — אַביסל צעשראָקן דעם אַמביציעזן אַקטיאָר מיט

---

[62] זע: Constantin Stanislavsky: "My Life In Art", Boston, 1924,
און "An Actor Prepares", New York, 1936;
אויך: Vladimir Nemirovitch-Danchenko: "My Life In The Russian Theatre", Boston, 1936; Richard Boleslavsky: "Acting", New York, 1937; Norris Houghton: "Moscow Rehearsals", New York, 1936.

[63] עדוואַרד דעווריען: „געשיכטע פון דער דייטשער שוישפּילקונסט", 74—1848 (דייטש).

דער מורא, אַז אַט װערט ער אַראָפּגעריסן פֿון קינסטלערישן פּיעדעס־טאַל. ריכטיק באַמערקט אַברהם טײטעלבױם, אַז „דער גרױסער פֿעלער פֿון נאַטוראַליסטישן טעאַטער איז געװען, װאָס עס האָט דעם אַקטיאָר געװאָלט צװינגען זיך אָפּצוזאָגן פֿון זײן אײגענער פּערזענלעכקײט" — דאָס איז אָבער ניט געשען בלויז דערפֿאַר „װאָס אױפֿן חשבון פֿון דער דעגענערירטער, אָפּשטאַרבנדיקער פֿרײער טעאַטער־קונסט, האָט זיך צע־בליט און צעװאַקסן די קונסט פֿון דראַמאַטיקער".[64] קײן אײן טעאַטער־צװײַג טאָר ניט זיך צעװאַקסן אױפֿן חשבון פֿון אַן אַנדערן צװײַג, און ס'איז געװען דער חוב פֿון דער שױשפּיל־קונסט דאָס צו פֿאַרהיטן. װער װעט אָבער לײקענען, אַז דער דראַמאַטיקער איז (צוגלײַך מיטן אַקטיאָר) דער הױפּטעלעמענט אין היינטיקן טעאַטער. גראָד דער היינטצײַטיקער רעימאָנד מעסי, דער פּערסאָניפֿיצירער פֿון „אײב לינקאָלן", באַטראַכט דעם אַקטיאָר װי בלויז „אַן אױסטײַטשער, ניט װי אַ באַשאַפֿער. אין מאָדערנעם טעאַטער... איז דער מחבר פֿון דער פּיעסע דער שאַפֿער (די קרעאַטיװע קראַפֿט)".[65] דאָס פֿאַרמינערט מיט גאָרניט די גרױסע פֿונקציע פֿון אַקטיאָר. שױן מיט דעם אַלײן, װאָס טעאַטער קאָן מען ניט זען און ניט הערן ניט אין בוך, ניט אין מוזײ און ניט אין קאָנצערט־זאַל, נאָר דורכן שױשפּילער (אָן דעם שױשפּילער איז קײן טעאַטער ניטאָ!) — באַװײַזט, אַז שױשפּיל־קונסט איז אַן ענין פֿאַר זיך און דורך זיך. אָבער זי װערט אַ זעלבשטענדיקע קונסט ערשט אין פֿאַרבינדונג מיטן דיכטערס װאָרט, מיט דער פּיעסע. שעקספּיר דער דראַמאַטיקער און רו־דאָלף שילדקרױט דער פֿאַרקערפּערער שאַפֿן אַן אײנהײטלעכע טעאַט־ראַלישקײט אַרום „שײַלאָק"; סערװאַנטעס און שאַליאַפּין האָבן געמײנ־שאַפֿטלעך קרעאירט „דאָן קיכאָט" אױף דער בינע. עס איז נאָר אַ פֿראַגע פֿון פֿאַכמענישקײט און טעאַטער־בלוט, אַז אײן צד זאָל דערבײַ ניט דאָמינירן איבערן צװײטן.

פֿאַרשטײט זיך, אַז אױך טעאַטער האָט זיך זײַנע פֿאַכן און מדרגות. דער פֿײַנסטער קלאַנג־פֿילם װעט ניט פֿאַרבײַטן די פֿרישקײט פֿון לע־בעדיקן װאָרט אױף דער בינע, װי די בעסטע פֿאָנאָגראַף־פּלאַטע װעט ניט פֿאַרטרעטן די שטים־קװאַליטעט פֿון אַ קאַרוזאָ. די ריטמישע באַ־װעגונג פֿון מענטשלעכן קערפּער, יעדער שײנער זשעסט און מימיק

[64] אַברהם טײטעלבױם: „טעאַטראַליאַ", װאַרשע־ניו יאָרק, 1929, ז' 235 און 242.

[65] Raymond Massey — Acting — "The Theatre Handbook", New York, 1940.

זיינען פאַר זיך טעאַטראַליש; נישט מינדער איז דראַמאַטישער געזאַנג אָדער דעקלאַמאַציע. אין פלינקן אַקראַבאַט שטעקט אַ געוויסע מדרגה טעאַטראַלישקייט פונקט ווי אין ריטם און גראַציע פון דער פאַוולאַווא און מאַרטאַ גרעיהעם, אָדער אין דער קראַפט פון אַ מאַסן־באַוועגונג אין ריינהאַרטס אַ פאַנטאָמימע. אָבער לגבי דעם דיכטערישן וואָרט ביי אַ פאַרשטעלונג פון „קעניג עדיפוס" זיינען צירק, טאַנץ און פאַנטאָמימע — הגם זיי קאָנען אין די גרענעצן פון זייערע לייסטונגען דערגרייכן דעם העכסטן קינסטלערישן אויסדרוק — פאָרט נאָר קלענערע מדרגות אין דער טעאַטער־קונסט. זיי זיינען פשוט באַגרענעצט דורך זייערע אויס־דרוקס־מיטלען און דערפילן אָפט זייער אויפגאַבע ווי באַזונדערע קונסט־צווייגן.

ערשט סינטעטיזירט און אָפט איבערגעפאָרמט — בילדן זיי דעם קינסטלערישן קאָמפּלעקס, וואָס רופט זיך טעאַטער. די באַזע פון דעם סינטעז איז די פּיעסע — זי לעבעדיק מאַכן און געהעריק צו פאַרקער־פּערן איז די מיסיע פונם שוישפילער.

און ווייל ניט גאַנץ זעלבשטענדיק, נאָר אָפּהענגיק פון אַ צווייטן קינסטלער — דעם דראַמאַטיקער — איז שוישפיל־קונסט ניט פון די לייכטע מיסיעס. דער שוישפילער דאַרף אָנצינדן דעם צוקוקער דורך פיינער וויבראַציע פון זיין טאָן, מוסטערהאַפטן זשעסט און בולטער מימיק; ער מוז אים דערהייבן קינסטלעריש דורך געלויטערטער טראַגיק און מונטערן געלעכטער — ער ווערט אַזוי אַרום דער איבערדיכטער פון דיכטערס בינע־ווערק — און דאָס אַלץ אין די אָנגעצייכנטע ראַמען פון פּיעסע און כאַראַקטער. „דער שוישפילער דאַרף... ניט בלויז ריידן און שוישפילעריש־פּלאַסטיש פאַרשטעלן איינצלנע ווערטער און זאַצן, נאָר אויך באַשאַפן אַ פאַרגאַנצט כאַראַקטער־בילד אין זיך און העלפן קלאָר מאַכן דעם תמצית פון גאַנצן קונסטווערק".[66] אָבער טעאַטער־שפּילן איז ניט פאַרבונדן מיט „געטלעכע סודות" און איז אויך ניט קיין שוואַרץ־קינצלעריי. דער שוישפילער האָט זיך זיינע קינסטלערישע און טעכנישע פּראָבלעמען, וואָס פאָדערן — אַחוץ איינגעבוירענעם טאַלאַנט און קערפּער־לעכע אייגנשאַפטן — אויך אַ לאַנגע, פלייסיקע פּראָפעסיאָנעלע צוגרייטונג.

פיזישער מאַטעריאַל

דער אַמאָליקער טיפּ שוישפילער פלעגט זיך גרויסן מיט זיין פיגור און שטים, וואָס פלעגן אים „פאַרטראָגן אין העכערע, שענערע וועלטן, אין די הימ־

[66] קאַרל האַגעמאַן: „דער מימיקער", בערלין, 1921 (דייטש).

לעך פון אידעאַליזירטער קונסט... וואו טעאַטער איז דער אָפּגאָט פון דעם העכסטן נשמה־בענקעניש און דאָס שפּילן טעאַטער איז די הייליקע עבודה אַרום דעם מזבח, וואָס רופט זיך בינע".[67] טאָמאַשעווסקי האָט אויס־געדריקט דעם סענטימענט פון יענעם דור, ווען ער האָט געזען אין דעם נייעם „ליטעראַרישן" אַקטיאָר אַ מין „קאַליקע, וואָס אים פעלן ביידע פיס און ער וויל גאַלאָפּירן און נאָכלויפן און נאָכטאַנצן אַ גע־זונטן, שטאַרקן, מיט געזונטע גלידער". דעם מאָדערנעם שוישפּילער פעלן, הייסט עס, די „אַקטיאָרישע מיטלען".

עפּעס ליגט אין דעם. פריער פאַר אַלץ איז עס טאַקע דער שוישפּי־לערישער טאַלאַנט און זיין אינטעליגענץ, וואָס ווערט אויפגענומען און אַליין דערגאַנצן דעם רעזשיסערס אידייאיש־קינסטלערישע קאָנצעפּציע און אינטערפּרעטאַציע פון דער ראָל. אָבער די דורכפירונג פון דער שוי־שפּילערישער אויפגאַבע איז פיל אָפּהענגיק פון דעם פיזישן שוישפּילער־מאַטעריאַל. די בינע איז אַפילו אימשטאַנד צו „אַנט־שטעלן" פּערפעקט־קייט און „פאַר־שטעלן" אַ דעפעקט — און דאָך ווערט דער שוישפּילער אָפּט דאַרפן זיך אָפּזאָגן פון אַ ראָל, ווייל זיין פיגור איז ניט פּאַסיק, זיין אָרגאַן (שטים) ניט שטאַרק גענוג. טויזנט פּאָר אויגן קוקן ביי יעדער פאָרשטעלונג אויפן אויסדערוויילטן אַקטיאָר, וועמענס מינדסטער קער־פּערלעכער דעטאַל ווערט — צום גוטן אָדער שלעכטן — פאַרגרעסערט אין רעפלעקטירנדיקן ליכט: ביי איינעם ווערט די פיגור נאָך שלאַנקער ווערן, ביי אַ צווייטער ווערט בלויז אַ ליכטיקע בלוזע פאַרצווייפאַכן די טאַליע; אַ נאָרמאַל אויג קאָן נעמען שיינען אויף דער בינע מיט אַלע רייצן פון פאַרליבטקייט — אַ שמאָלער שטערן אָדער אַ צו־לאַנגע נאָז קאָן אַמאָל דערפירן אַ ליבע־סצענע צו לעכערלעכקייט. דער צוקוקער האָט ליב צו זען אין טעאַטער אידעאַליזירטע פאַרשוינען — דאָס שענסטע, עלעגאַנטסטע, סימפּאַטישסטע. מעג זיך דאָס לעבן האָבן זיינע קאַפּריזן אין אויסוואַל פון מענטשן־מאַטעריאַל — די בינע האָט זיך אירע אייגענע געזעצן. נאַפּאָלעאָן דער גרויסער איז טאַקע געווען פון קליינער שטאַטור און אַ דיקלעכער. ווען מיר אים קאַפּירן אויף דער בינע ווי ער "שטייט און גייט" לויט היסטאָרישע דאָקומענטן און ווי ער לעבט אויף די אומצאָליקע פּאָרטרעטן. פּרוּווט אָבער פאָרצושטעלן אויף דער בינע אַן אומבאַקאַנטן,

---

[67] זע: — די דיסקוסיעס וועגן דעם צושטאַנד פון אונדזער בינע — „די צייט", ניו־יאָרק, 15 פעבער 1921.

„אַבסטראַקטן" העלד מיט אַזאַ פיגור—? מיר ווייסן, אַז די נשמה־קוואַלן בײַ אַ פאַרליבטן בעל־מום זיינען אַמאָל נאָך מער שפרודלדיק און פריש ווי בײַ אַ קערפערלעך געזונטן. אָבער אַ הינקענדיקער אָדער היקעוואַטער ליבהאָבער ווערט קאָמיש אויף דער בינע און רופט־אַרויס צו זיך סיידן אַ רחמנות־געפיל.

טעאַטער מוז פאַרשטעלן דאָס פּערפעקטע אין מענטשלעכן געשלעכט. דאָס איז איינע פון זיינע גרויסע מעלות, אָבער דאָ הויבן זיך אָן אויך די גרויסע שטערונגען. דער ענגלישער טעאַטער (בפרט אין אַמעריקע) העלפט זיך אין דעם פּרט אויף אַ לייכטן אופן: פאַר יעדער ראָל אין יעדער באַזונדערער פּיעסע ווערט צוגעפּאַסט דער אַקטיאָר מיט אַנטשפּרעכנדע פיזישע אייגנשאַפטן — די ראָל מוז זיין אויף אים אָנגעמאָסטן ווי דער פראַק אויפן דיפּלאָמאַט. אָבער אָט די „לייכטקייט" טראָגט אין זיך אַסך ספּעציעלע שוועריקייטן. אַזאַ מין אויסוואַל נויטיקט זיך אין ניט אָן ערך אַ גרעסערער צאָל קאַנדידאַטן ווי דער עקזיסטירנדיקער טעאַטער קאָן אויפנעמען — הונדערטער פאַר יעדן זשאַנר (דעריבער די ריזיקע צאָל אַרבעטלאָזע אַקטיאָרן, וועלכע שלאָגן־אָפּ די טירן פון די טעאַטער־אַגענטורן). דערנאָך איז נאָך אַ פראַגע צי די קינסטלערישע פעאיקייטן פון אויסדערוויילטן וועלן „אַריבערטראָגן" די ראָל. דער מעטאָד צווינגט אויך אַריין דעם אַקטיאָר אין אַ סדום־בעטל און פאַראורטיילט אים אָפט צו שפּילן זיין לעבן לאַנג דעמזעלבן זשאַנר — אויב ניט איינעם און דעמזעלבן כאַראַקטער. דאָס דעגענערירט אים (דורך איבערחזרן דעם איינאַרטיקן זשעסט און אינטאָנאַציע) ביז שטאַמפּאָווער דערעסנקייט. עס באַקומט זיך דעמאָלט לויטן אויסזען אַ „פּערפעקטער" באַנקיר, קעלנער, פּאָליסמאַן (ער „קוקט אויס ווי די ראָל", הייסט עס אויפן אַמעריקאַנער טעאַטער־לשון), אָבער אָן דעם קינסטלערישן הויך פון שאַפערישקייט. זיין „שפּילן" רירט אונדז ניט.

פאַר אַ טעאַטער פון אַ שפּראַך־מינדערהייט — ווי דער יידישער — איז די געפאַר נאָך גרעסער מיט דעם, וואָס ניט עס איז פאַראַן די גרויסע צאָל שוישפּילער צום אויסקלויבן און ניט דער סיסטעם פון סעזאָן־טעאַטער דערלויבט צו בייטן די אַקטיאָרן ביי יעדער נייער פּיעסע. מוז דער יידישער שוישפּילער־מאַטעריאַל אָפּגעקליבן ווערן זייער פאַרזיכטיק.

אין מאָדערנעם זין עקזיסטירט פאַקטיש ניט מער קיין זשאַנר־ און פאַך־איינטיילונג אין שוישפּיל־קונסט. דער שוישפּילער פון קינסטלערישן טעאַטער מוז קאָנען שפּילן „אַלץ". דאָס גיט אַפילו צו אַ באַזונדערן אַראַ־

מאַט דער פֿאָרשטעלונג. אָבער אַן פּערפֿעקטע פֿיזישע מיטלען וועט עס דער שוישפּילער זעלטן באַוויזן.

שפּראַך־אָרגאַן[68]

נאָך מער וויכטיק פֿאַרן שוישפּילער איז די קוואַליטעט פֿון זיין שטים. אויב די פֿיגור קאָן נאָך אין אַסך הינזיכטן אויסגעבעסערט ווערן דורך קאָסטיום און גרים (העלערע און טונקעלערע פֿאַרבן־קאָלירן, איינציען זיך, „אויפֿבויען״ און „אונטערבעטן״ אאַז״וו), איז דעם שוישפּילערס שפּראַך־אָרגאַן אינגאַנצן אָפּהענגיק פֿון זיין אייגענער קראַפֿט, קאָליר און מאָדולאַציע־מעגלעכקייט. דער שוישפּילער מוז אין אַ געוויסער מאָס פֿאַרשטאַרקן און פֿאַרגרעסערן זיין שטים (ווי דעם זשעסט און מימיק), אויב ער וויל „אַריבערגיין די ראַמפּע״. דער „עמפּליפֿייר״ (די קינסט־לעכע פֿאַרשטאַרקונג פֿון דער שטים דורכן מיקראָפֿאָן, וואָס ווערט באַ־נוצט אין גרויסע שפּיל־הייזער) מאַכט דעם קלאַנג בלויז גרילצנדיק, מעטאַליש־שטייף און נעמט ביי אים אַוועק די נאַטירלעכע, אינטימע צאַרטקייט. דאָ קומט צו־הילף דעם שוישפּילער זיין שפּראַך־טעכניק, וואָס דאַרף אויסבילדן זיין שטים, אים לערנען ווי אַזוי אַרויסצורעדן די פֿאַרשידענע קלאַנגען, ווערטער און זאַצן, ווי אַזוי פֿאָרצולייענען, באַ־טאָנען, רעציטירן, דעקלאַמירן אאַז״וו.

דאָס איז זיכער ניט אַזוי איינפֿאַך ווי דער פּריוואַט־מענטש קאָן זיך דענקען. מיר וואונדערן זיך אָפֿט וואָס ביי אַ פֿאַרזאַמלונג הערט מען אויס איין רעדנער געשפּאַנט, מיט פֿולער אויפֿמערקזאַמקייט, בשעת ביי אַ צווייטן רעדנער ווערט צווישן עולם אַ שושקעריי, ביז די צוהערער פֿאַרשרייען אים אינגאַנצן. די סיבה ליגט דאָ ניט אַזוי אין דעם תוך פֿון דער רעדע ווי אין דעם אופֿן ווי אַזוי דער רעדנער האָט גערעדט. איז די רעדע שיין, „שאַרף״, קלינגעוודיק — וועט דאָס אַליין אונדז באַוועגן זי אויסצוהערן. אין פֿאַרקערטן פֿאַל וועט די בעסטע רעדע ניט מאַכן קיין רושם.

אַ קינד אין וויגל קאָן אָפּשרייען עטלעכע שעה און וועט ניט הייזעריק ווערן, בעת אַ דערוואַקסענער באַקומט האַלז־ווייטיק באַלד ווי ער רעדט נאָר אַביסל העכער ווי ער איז עס געוואוינט. דאָס נעמט זיך דערפֿון, וואָס לעבנדיק אין אַ סביבה פֿון ניט נאָרמאַלע פֿאַרהעלטענישן (אומריינע לופֿט, דער ליאַרם פֿון מאַשינען אד״גל) ווערט אונדזער שפּראַך־אָרגאַן אומ־פּעאיק אַרויסצוברענגען נאַטירלעך־געזונטע קלאַנגען. מוזן מיר פּשוט

[68] זע: — מען דאַרף קאָנען ריידן — „דער אַקטיאָר״, בוענאָס איירעס, 1932.

וויסן ווי אַזוי צו באַנוצן אונדזער שפּראַך־אינסטרומענט און ווי אַזוי אים אָפּהיטן פֿון דעפֿעקטן. אין די דראַמאַטישע שולן און סטודיעס ווערט אויף דעם געלייגט אַסך געוויכט. דורך פּאָרזיכטיקער שפּראַך־טעכניק ווערט דעם צוקינפֿטיקן שוישפּילער געגעבן די מעגלעכקייט צו באַנוצן זיינע שפּראַך־אָרגאַנען ניט נאָר אַזוי ריין און קלינגעוודיק ווי די נאַטור האָט זיי אים באַשאַפֿן, נאָר אויך פֿיל שטאַרקער, פֿולער, בויגזאַמער, דייטלעכער און שענער.

וויכטיק איז דערביי דעם שוישפּילערס דיקציע. פּאַסירט אָפֿט אין טעאַטער — איר שטרענגט־אָן דאָס אויער צו כאַפּן דעם שוישפּילערס אַ פֿראַזע, און איידער אייך איז קלאָר וואָס מען האָט דאָרט „אָנגעבולבעט" אויף דער בינע, גייט דערווייל פֿאַרלוירן דער זין פֿון אַ גאַנצער סצענע. דאָס איז דעם שוישפּילערס שולד. ביי אַן אומקלאָרער אויסשפּראַך איז שווער למשל צו הערן דעם חילוק צווישן די קלאַנגען „ד" און „ט", „ז" און „ס", „וו" און „פֿ". אַ שוישפּילער מיט אַ שלעכטער דיקציע וועט לייכט פֿאַרבייטן די קלאַנגען, און דעמאָלט וועט ביי אים אַ גאַנצער זאַץ אַרויסקומען מיט אַ פֿאַרקערטן מיין. אַ פּשוטע פֿראַזע ווי „דאָרט איז גוט" קאָן ביי אים אין מויל קלינגען ווי „טאָרט איז גוט"; „איך האָב געוועט און געוואונען אַסך" וועט ביי אים קלינגען ווי „איך האָב געפֿעט און געפֿונען אַ זאַך" — אַ גאַנץ אַנדערער געדאַנק.

ענלעך מיט דער באַטאָנונג. פֿון נאַטור אויס באַטאָנט יעדער ריכטיק זיין אייגענעם געדאַנק. אָבער שוין ווען מיר לייענען־פֿאָר אַ פֿרעמדן בריוו, ווערט אונדזער באַטאָנונג אַזוי פֿאַלש, אַז דער צוהערער פֿאַרשטייט ניט אָפֿט וואָס מיר לייענען. הייגט ערשט ווען דער שוישפּילער דאַרף זיין פֿאַך־לעבן לאַנג אָפּריידן „פֿרעמדע בריוו" — שטענדיק איבערחזרן ניט אייגענע, נאָר דעם מחברס געדאַנקען. וויפֿל וואַריאַציע־מעגלעכקייטן אין דער באַטאָנונג פֿאַרמאָגט למשל אַזאַ פּשוטער זאַץ ווי „משה גייט". מיר קאָנען דעם זאַץ באַטאָנען גאַנץ איינפֿאַך: משה גייט (מיר זען אים גיין); אָדער משה גייט (ניט קיין אַנדערער, נאָר משה); אָדער משה גייט (ניט ער פֿאָרט — כאָטש ער האָט פֿריער ניט געוואָלט גיין); אָדער: משה גייט! (אָנזאָגן מיט אַ פֿרייד, אַז ער קומט); אָדער: משה גייט? (פֿרעגן צי ער קומט); אָדער: משה גייט... (מיט באַדויערן וואָס ער גייט אַוועק פֿון אונדז) — אאַז"וו אויף צענדליקער פֿאַרשידענע אופֿנים.

דער שוישפּילער דאַרף אויך פֿאַרמאָגן „קינסטלערישן אויסדרוק" — ער דאַרף קענען שיין רעדן. אַפֿילו אין פּריוואַטן לעבן געווינען מיר דעם

צוהערער דורך אַ שיינעם דבור — אַפשיטא נאָך דער שוישפּילער, וועלכער דאַרף מיט דער מאַכט פון וואָרט באַהערשן טויזנטער צוהערער.

וואָס פאַרן דיכטער איז דאָס געשריבענע וואָרט, איז פאַרן שוישפּילער דאָס גערעדטע וואָרט. דער כּוח־הדבור איז דעם שוישפּילערס כּלי־זין, און ער מוז שטענדיק זוכן די געלעגנהייט עס אויסצושאַרפן און פאַרפיינערן.

אַ באַזונדערס קאָמפּליצירטע פראַגע פאַרן יידישן שוישפּילער איז די איינהייטלעכע בינע־אויסשפּראַך.[69] צוליב פאַרשידענע שוועריקייטן (מאַנגל אין פאַסיקע האַנט־ביכער, פעסטגעזעצטע כּללים אד״גל) הערשט נאָך אַלץ אין דעם פּרט אַ כאַאָס, צומאָל פּשוט אומפאַראַנטוואָרטלעכע הפקרות. מיר האָבן אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער זיך געמענטשלט, אַליין „געמייסטרעוועט" די פּויליש־וואָלינישע אויסשפּראַך (געשטיצט צום טייל אויף אַמעריקאַנער שול־ און קולטור־קאָנפערענצן, אויף באַשלוסן פון ייִוואָ און ענלעכע אַרבעטן) — און איין גאַסטשפּיל פון דעם ווילנער דיאַלעקט איז געווען גענוג געווען אַריינצוברענגען ספקות, אומצוטרוי, דיסציפּלינלאָזיקייט. אַז מיר הינקען־אונטער ניט נאָר אין דער פאָנעטיק — אונדז פעלן פּשוט שריפטצייכנס, וואָס זאָלן פאַרפיקסירן אונדזערע וואָקאַלישע קלאַנגען. אין די אַרטעף־סטודיעס האָבן מיר ביי דיקציע־איבונגען געמוזט אָנקומען צו לאַטיינישע וואָקאַל־צייכנס. מוז דער יידישער שוישפּילער זיין דאָפּלט אָפּגעהיטן אין דעם פּרט.

אינטערפּרעטאַציע

ס'איז אפשר נאָך אַלץ ניט גענוג באַטאָנט געוואָרן, אַז אין תּוך מוז יעדע קונסט ווירקן און באַווירקט ווערן בלויז דורך עמאָציעס — מעגן זיי ליגן אַפילו נאָר אין בלויזן זשעסט פון אַ גראַציעז אויפגעהויבענער האַנט. דער בעסטער שוישפּילער־מאַטעריאַל וועט פאַרפעלן דעם צוועק, אויב עס געלינגט אים ניט אַרויסצורופן דעם געוואונשטן געפיל־צושטאַנד ביים צוקוקער. דערגרייכן קאָן עס דער שוישפּילער, ווען ער וועט — לויט סטאַניסלאַווסקיס געניטער עצה — קודם אין זיך אַליין אַרויסרופן די געגעבענע עמאָציע, און דערנאָך עס איבערגעבן צום געניסער דורך מיטלען (קערפּער־באַוועגונג, זשעסט, מימיק, שטים), וואָס ער זאַמלט פון פּערזענלעכער דערפאַרונג און לעבנס־באַאָבאַכטונג. אָבער ניט יעדעס

---

[69] זע: — וועגן אַ יידישער טעאַטער־ און שפּראַך־קאָנפערענץ — „דער אויפקום", ניו־יאָרק, נאָוועמבער, 1927.

געפֿיל אין „פּריוואַטן לעבן“ אַנטפּלעקט זיך דורך אַ פֿיזישן אויסדרוק. מענטשן זיצן־אָפּ שעהנלאַנג „אָנגעזאָלעט אויף דער נשמה“ — אָן אַ וואָרט און אָן אַ שום באַוועגונג. אויב דער שוישפּילער דאַרף באַווייזן אַזאַ נשמה־צושטאַנד, מוז ער ווידער געפֿינען די פּאַסיקע פֿיזישע מיטלען ווי אַזוי דאָס אויסצודריקן. דעמאָלט וועט שוין נאַטירלעך דער אויסדרוק זיין גאַנץ אַנדערש ווי אין „ווירקלעכן“ לעבן.

דאָס דערמאָנט אונדז אָבעראַמאָל, אַז טעאַטער־קונסט מיינט ניט פּוס־טע נאַטוראַליסטישע דרויסנדיקייט, צוזאַמענגעקוועטשט אויף די ד׳ אַמות פֿון דער בינע. וואָרעם אויב שוין ווייזן „געטריי לעבן“, וואָלט דאָך גלייכער זיין צו פֿירן דעם נאַאיוון צוקוקער אויף דער גאַס, אָדער אין אַ פֿאַמיליע־שטוב, וואו ער קאָן ווירקלעך זען דעם אמת פֿון לעבן. „קונסט — האָט פֿאַרצייכנט דעלסאַרטע — איז אַ פֿונקציע, דורך וועלכער עס דערוועקט זיך אַן אייגנאַרטיק לעבן, וואָס פֿאַר זיך אַליין איז עס ניט קיין לעבעדיק וועזן“.[70] טעאַטער דאַרף ווייזן דעם קינסטלערישן אמת. אין אָט דעם אונטערשיד ליגט דאָך דער סוד פֿון דעם, וואָס ווען מיר זען אין שפּיטאָל שטאַרבן אַ מענטשן, דרייען מיר זיך אַוועק מיט אַ פּיינלעך געפֿיל, בעת ווען אַ גוטער שוישפּילער „שטאַרבט“ אויף דער בינע, קוקן מיר צו מיט קינסטלערישער הנאה. דער שוישפּילער דאַרף שעפּן זיין אמת ניט פֿון דער נאַטור, נאָר פֿון דער קונסט, און זיין שיינקייט — ניט פֿון דער קונסט, נאָר פֿון דער נאַטור, האָט אָנגעוויזן שילער. קינסטלע־רישער אמת און נאַטירלעכע שיינקייט זיינען צוויי פֿון דעם שוישפּילערס גרויסע מעלות.

דאָ קומען מיר צו דער פֿראַגע פֿון „אַריינלעבן זיך“ און „דערפֿילן“ די ראָל. „יעדע לעבנס־דערפֿאַרונג — דערקלערט דזשאָן דיואַי — ווי קליין אָדער גרויס זי זאָל ניט זיין, הויבט זיך אָן מיט אַן אימפּולס... וואָס לאָזט זיך מערקן דורך אַ רעאַקציע אין אונדזער גאַנצן אָרגאַניזם“. דאָס רופֿט אַרויס אין אונדז עמאָציעס — און „די עמאָציע ווירקט ווי אַ מאַגנעט, וואָס ציט צו זיך־צו דעם פּאַסיקן מאַטעריאַל“.[71] נאָר אויף דעם אופֿן קאָנען מיר בכלל דערקלערן דעם שאַפֿונגס־פּראָצעס ביים קינסטלער. אין דעם פּרט איז דער שוישפּילער ניט אַנדערש פֿון אַנדערע קינסטלער. יעדער

---

[70] דעלסאַרטע (1811־1871), אַ פֿראַנצויזישער מוזיקער, דער באַשאַפֿער פֿון דער „דעלסאַרטע־איזם־שול“, אַ סיסטעם פֿאַר פּלאַסטיק — זע: Ks. Sergjusz Wołkoński: "Człowiek Wyrazisty", Warszawa, 1920.

[71] John Dewey: "Art As Experience", New York, 1934.

שאַפֿער אויפֿן געביט פֿון קונסט מוז קודם אַרויסרופֿן אין זיך אַן עמאָציע, וואָס מאַכט אים במילא „זיך אַריינפֿילן“ אין זיין ווערק. אויף אַזוי פֿיל איז אפֿשר יעדער קינסטלער אין אַ געוויסער מאָס אַן אַקטיאָר. ערשט נאָכדעם, אויסנוצנדיק דעם געגעבענעם מאַטעריאַל (דער מאָלער זיין פֿאַרב, דער סקולפּטאָר זיין שטיין אָדער מעטאַל), קומט דער ריכטיקער שאַפֿונגס־פּראָצעס. אָבער מאָלער און סקולפּטאָר שאַפֿן זייער ווערק ביחידות, ניט אין קעגנוואַרט פֿון אַ פּובליקום. מיר קאָנען דערנאָך זיך אַנטציקן פֿון בילד אָדער סקולפּטור אָן דער אָנוועזנהייט פֿון זייער באַשאַפֿער. ווי איז אָבער דער פֿאַל מיטן אַקטיאָר, אָן וועלכן דאָס פּובליקום קאָן זיין „ווערק“ — דאָס טעאַטער־שפּילן — ניט זען?

דעם שוישפּילערס מאַטעריאַל איז דער טעקסט פֿון דער ראָל — פּלוס זיינע פֿיזישע מיטלען: פֿיגור, פּנים, שטים. אין דעם גופֿא ליגט דער גרויסער חילוק. דער מאָלער אָדער סקולפּטאָר פֿאַרפֿיקסירט זיין אידייע און געפֿיל אין אַ סטאַבילן שטיין אָדער פֿאַרב, ווי דער דיכטער טוט עס אין געשריבענעם וואָרט. איין מאָל באַשאַפֿן — בלייבט עס שוין אַזוי אומפֿאַרענדערט לויט דער געדויער־מעגלעכקייט פֿון דער געגעבענער קרעאַציע. אַפֿילו דער קאָמפּאָזיטאָר פֿאַרפֿיקסירט זיין ווערק אין נאָטן (ענלעך ווי דער טעקסט פֿון דער ראָל אין דער פּיעסע) — וואָס ווערט דערנאָך איבערגעגאָסן ווידער אין פּרעציז־פֿיקסירטע אינסטרומענטן. די אויספֿירונג פֿון דער קאָמפּאָזיציע איז שוין, פֿאַרשטייט זיך, אַ פֿראַגע פֿון קינסטלערישן טאַלאַנט, פֿיינקייט פֿון אינסטרומענט אד״גל. אָבער דעם אַקטיאָרס שאַפֿונג־פּראָצעס שפּילט זיך אָפּ אויגנשיינלעך אין קעגנוואַרט פֿון זיין פּובליקום. טויזנט מאָל וועט ער איבערשפּילן זיין ראָל און טויזנט מאָל מוז ער זי „דורכפֿילן“ (ווי דער ווירטואָז זיין קאָנצערט) — אויב ער וויל, אַז זיין שפּילן זאָל האָבן אַ געהעריקע ווירקונג אויף זיין געניסער. ווי־זשע איז דאָס מעגלעך — בפֿרט ווען זיין „אינסטרומענט“ איז אַ לעבעדיקער מענטשלעכער קערפּער, אונטערוואָרפֿן שטימונג־קאַפּריזנע נערוון, וואָס מוזן רעאַגירן פּראָמפּט, אָן וואַקלעניש, אין אַ פֿאָרויס באַשטימטער צייט און אָרט?

פֿון נאַטור אויס איז יעדער מענטש אַ שטיקל „אַקטיאָר“. מיר גרייטן זיך צו אונדזערע „ראָלן“, ווען מיר גייען צו אַ יום־טוב (פֿאַרקעמענדיק די האָר און אָנטוענדיק אַ בעסערן קאָסטיום) — מיר „עקטן“ אַנדערש, ווען מיר זיינען אין געזעלשאַפֿט ווי ווען מיר זיינען מיט זיך אַליין. אין דעם פֿאָלקס פּסיכיק ליגט אַ נויגונג צום „נאָכמאַכן“ (זיך אָנטון און זיך באַנעמען ווי אַנדערע — אפֿשר אַדאַנק דעם פֿאַרמאָגן מיר אַזאַ רייכן

פֿאָלקלאָר). אויך דער אַקטיאָר באַנוצט זיך מיט דערזעלבער נוּיגונג. צוליב זיינע ספּעציעלע פֿעאיקייטן איז ער אימשטאַנד פֿלינקער און פֿיינער „נאָכצומאַכן" און בעסער צו „קאָמבינירן" די לעבנס־דערשיינונגען און פּסיכישע איבערלעבונגען, וואָס ער האָט באַמערקט און איינגעזאַפּט אין זיך פֿון מענטשלעכן לעבן. אָט די „לעבנס־דערפֿאַרונג" איז אויך אַ טייל פֿון זיין באַשאַף־מאַטעריאַל — ווידער פּונקט ווי ביי יעדן אַנדערן קינסט־לער. אַרבעטנדיק איבער זיין ראָל, קלויבט ער אָפּ דאָס פּאַסיקסטע, דאָס אַממייסטן כאַראַקטעריסטישע, זאַפּט עס איין אין זיך — און אַזוי פּאַרפֿיקסירט ער עס אין זיין אייגענעם איך. אַדאַנק זיין צאַרטערן, לייכטער רעאַגירנדיקן בינטל נערוון (וואָס מיר באַצייכענען אַלס „טאַלאַנט") קאָן ער ביי זיך אַרויסרופֿן דיזעלבע געפֿילן ווען און וואו ער וויל נאָר. באַזונ־דערס דערוועקט זיך אין אים אָט דאָס געפֿיל (אַמאָל בעסער, אַמאָל שוואַ־כער — אָפּהענגיק פֿון זיין פֿעאיקייט און שטימונג), ווען ער קומט מיט זיין ראָל אויף די ברעטער פֿון דער בינע. אָן דעמדאָזיקן „דורכפֿילן" קאָן קיין רייד ניט זיין וועגן שוישפּילערישער קרעאַציע. דאָס מעכאַנישע נאָכפּלאַפּלען אַ ראָל, אָן געפֿיל, דערשפּירן מיר באַלד און מיר באַצייכענען עס מיט טאַלאַנטלאָזיקייט.

צו דערזעלבער צייט מוז דער אַקטיאָר שטענדיק געדענקן, אַז ער איז ניט פֿאַקטיש דער פֿאַרגעשטעלטער כאַראַקטער — ער שפּילט אים בלויז. ווי טיפֿזיניק עס זאָל ניט זיין דאָס כינעזישע ווערטל, אַז „דאָס פּובליקום באַשטייט פֿון נאַראָנים", (ווייל זיי לאָזן זיך איינרעדן, אַז אַלץ וואָס עס גייט־פֿאָר אויף דער בינע איז אמת), בעת „די אַקטיאָרן זיינען שוין גאַנצע משוגעים" (ווייל זיי גלויבן, אַז אַלץ וואָס עס קומט־פֿאָר אויף דער בינע איז אמת) — איז עס אָבער ניט ריכטיק אין באַצוג צום תּוך פֿון שוישפּיל־קונסט. וואָלט דער אַקטיאָר פֿאַקטיש זיך אידענטיפֿיצירט מיטן כאַראַקטער און „פֿרייגעלאָזן" זיינע עמאָציעס, וואָלט ער באמת געמאַכט פֿון דער בינע אַ משוגעים־הויז. פֿאַרקערט, דער שוישפּילער מוז קאָנען באַוואוסטזיניק צוימען זיינע עמאָציעס — ערשט דעמאָלט וועט ער אונדז באַווירקן קינסטלעריש אין אַ פֿולער מאָס. אַ אונטערדריקטער ווייז וועט צענפֿאַך מער ווירקן ווי ביטער פֿאַרגאָסענע ממשותדיקע טרערן, אַ שטילער בליק — מער ווי פּוסטע אויגנגלאָצערייִ. זאָג ניט די לופֿט מיט די הענט — רעד פּשוט די ווערטער ווי זיי זיינען אָנגעשריבן, האָט שוין האַמלעט געוואָרנט. נאָר דורך דיסציפּלינירטן באַהערשן זיך איז דער שוישפּילער אימשטאַנד דורכצופֿירן זיין ראָל אין פּאַסיקן ריטם און טעמפּאָ און ניט אַרויספֿאַלן פֿון ראַם פֿון דער גאַנצער פֿאָרשטעלונג. איינ־

געזאַפּט אין זיך יעדן נואַנס בעת ער אַרבעט איבער דער ראָל, וועט דער שוישפּילער — ווי אַ פֿיינער אַפּאַראַט — תיכּף רעאַגירן, ווען נאָר זיין מאָמענט אין דער פֿאָרשטעלונג וועט אַ דריק טון זיין „נשמה־שרייפֿל״. פֿאַרמאָגט ער נאָך דערצו די פֿיזישע אייגנשאַפֿטן, קאָן ער זיכער זיין, אַז ער וועט אַראָפּשפּילן זיין ראָל פּערפֿעקט. דערביי מוז ער אויך באַזיצן יענעם „חן״ און לײַכטקייט, וואָס מאַכן גלויבן, אַז אַלץ, וואָס ער טוט אויף דער בינע, איז „זיין אייגן״, אַרויסגעוואַקסן פֿון זיין איך, און אַז דאָס אַלץ געשעט ספּאָנטאַן, ווי ערשט אויפֿן מאָמענט באַשאַפֿן.

פֿון דעם געזאָגטן איז קלאָר, אַז דער שוישפּילער מוז זייער אינטענסיוו און פֿאָרזיכטיק זיך גרייטן צו זיין אויפֿגאַבע. געשטיצט אויף די דיסקוסיעס און אָנווייזונגען פֿון רעזשיסער בעת די לייען־פּראָבן („אָרום טיש״), נעמט ער אויסאַרבעטן איינצלהייטן פֿון באַטאָנונגען, זשעסט און מימיק, און אַזוי בהדרגה — רעפּליק צו רעפּליק, סצענע נאָך סצענע און אַקט נאָך אַקט — פֿאָרשט ער, פֿאַרצייכנט און לערנט־אויס זיין ראָל. אָבער פֿאַר דעם טעכנישן איינשטודירן מוז ער קודם די ראָל דורכשטודירן — אַרייַנדרינגען אין יעדן פֿאַרהוילענעם דעטאַל און נואַנס פֿון דעם כאַראַקטער. הגם די נויטיקע פֿאָר־אַרבעטן אין דעם פּרט (היסטאָרישע און פֿאָלקלאָרישע פֿאָרשונגען, כאַראַקטעריזאַציע אד״גל) ווערן געווינטלעך שוין דורכגעפֿירט פֿון מחבר און רעזשיסער, וועט נאָך אויסקומען דעם שוישפּילער אויסצוגעפֿינען געוויסע דעטאַלן און ספּעציעלע שטריכן פֿון דעם טיפּ, וואָס ער דאַרף שפּילן. אַמנאָענטסטן וועט ער דאָס געפֿינען אין זיין אייגענער לעבנס־דערפֿאַרונג, אָדער אין די דערשיינונגען, וואָס ער האָט באַמערקט ביי מענטשן אין אַן ענלעכער סיטואַציע. אַמאָל — ווען זיין כאַראַקטער געפֿינט זיך אין אַ אויסערגעוויינטלעכער לאַגע — וועט זיין פֿאַנטאַזיע אים דאַרפֿן אויסדיכטן די כאַראַקטעריסטישע דערשיינונג פֿון דער אויסערגעוויינטלעכער סיטואַציע. אָבער תּמיד וועט ער דאַרפֿן זוכן דעם מענטש הינטער דעם, דעם נשמה־צושטאַנד פֿון יענעם מאָמענט, און ניט גלאַט די אויסערלעכע פֿיזישע דערשיינונג. דער קינסטלער הויפּט־אָן זיין שטודיום פֿון אינעווייניק, און ניט פֿון „דרויסן״ — ביי היינטצייטיקע פּונקט ווי ביי היסטאָרישע פֿיגורן און געשעענישן. ניט וויכטיק צי איז האַמלעט געווען אַ הויכער אָדער אַ מאָגערער — האָט דאָך דער קערפּערלעך ריזיקער הינדענבורג געקאָנט געבוירן ווערן פּונקט אַזאַ קורצענקער ווי נאַפּאָלעאָן. פֿעליקס סאַלטען באַמערקט וועגן עלעאָנאָראַ דוזע: „זי איז אייגנטלעך ניט געווען פֿעאיק זיך צו „פֿאַרוואַנדלען״; זי איז שטענדיק אין אַלע אירע ראָלן... געבליבן

די דוזע... זי איז געווען אַזאַ שטאַרקע פּערזענלעכקייט, אַזוי וואונ־דערלעך רייך אין אינהאַלט, צוליבער און באַדייטונג, אַז עס איז געווען וויכטיקער און ריכטיקער אַלע אירע פֿרויען־ראָלן צו פֿאַרוואַנדלען אין אַ דוזע, איידער די דוזע צו פֿאַרוואַנדלען אין אירע ראָלן״.[72]

דאָס נעמלעכע לאָזט זיך זאָגן וועגן רודאָלף שילדקרויט און דזשיאָוואַני גראַסאָ. דאָס אויסערלעך־פֿיזישע אויסזען איז בלויז וויכטיק: 1) אויף וויפֿל דער טיפּ פֿאָדערט עס (ס׳איז שווער זיך צו דענקן, אַז אַ קליין, דאַר מענטשל זאָל מיט זיך פֿאָרשטעלן אַ דזשעק דעמפּסי, אָדער אַ שווער־לייביקער זאָל פּרעזענטירן אַ סוכאָטניק; פּונקט אַזוי מוז אַ גאַליציאַנער חסיד צי אַ כינעזער געשפּילט ווערן לויטן אויסקוק פֿון זיין ראַסע און טראַדיציע); 2) אויף וויפֿל דער טיפּ (אַ לעבעדיקער, היסטאָרישער, אָדער לעגענדאַרער) איז פּאָפּולער מיט זיין אויסזען (לינקאָלן, לענין, בעטהאָווען — הגם האַרי באָערס געניאַלע פֿילם־לייסטונג „בעטהאָווען״ וואָלט געווען טיף־מענטשלעך און טראַגיש־איבערצייגענד אַפֿילו ווען זיין קאָפּ וואָלט ניט געווען אַזוי מערקווירדיק ענלעך צו זיין פּראָטאָטיפּ); 3) צוליב „אי־דעאַליזירן״ אַ טיפּ (מיר האָבן ליב צו זען אויף דער בינע שיינע פֿאַרליבטע פּאָרלעך, אַ העלד מיט אַן אימפּאָזאַנטן אויסזען, אַ רבֿ אַ הדרת־פּנים אד״גל). וויכטיקער איז דאָ וואָס עס לעבט איבער דער מענטש, וועלכן דער שוישפּילער דאַרף כאַראַקטעריזירן — ווי אַזוי די אַלע טיפּן רעאַגירן און האַנדלען אונטער ספּעציעלע, פֿאַר זיי אַנגעצייכנטע אומשטאַנדן. פֿון דעם ווילט־אויס דער שוישפּילער דאָס אממייסט־כאַראַקטעריסטישע און טעאַטראַלע און פֿאַרווענדט עס פֿאַר זיין ראָל.

* *
*

ניט יעדער שוישפּילער איז נאַטירלעך געבענטשט מיט אַלע מעלות אויף אַמאָל. פּערפֿעקטקייט אין יעדן פּרט — ווי ביי אַ זאַנגענטאַל אָדער שאַליאַפּין — קומט־פֿאָר נאָר זעלטן אין אַ דור. פּאַסירט אויך, אַז די גאונות פֿון גרויסע שוישפּילער מאַכט פֿאַרגעסן זייערע פֿיזישע דעפֿעקטן (יאָזעף קאַינץ און דוזע — קליין געוואַקסן; גראַסאָ — דעפֿאָרמירטער קערפּער און כמעט אָן אַ שטים אויף דער עלטער; רודאָלף שילדקרויט און מיכאַיל טשעכאָוו — הייזעריקע אָרגאַנען). אָבער זיכער איז, אַז אָן קינסטלערישער באַגאַבטקייט קאָן מען אַפֿילו מיטן בעסטן פֿיזישן מאַ־

[72] פֿעליקס סאַלטען: „שוישפּילן״, צווייטער באַנד, ווין־לייפּציג, 1921 (דייטש).

טעריאַל קיין שוישפּילער ניט זיין. טאַלאַנט און צעגעפּאַסטע פּיזיק, מיט טיפער ליבע צו טעאַטער און אינטענסיווער אַרבעט איבער זיך, איז דער אידעאַלער מאַטעריאַל פאַר אַ שוישפּילער.

געזעלשאַפטלעכע אַחריות

אין דראַמאַטישן ווערק שפּילט דער עטישער מאָטיוו אַ באַדייטנדע ראָל. דער פּלאַסטישער קינסטלער, ווי דער מוזיקער, קאָן ווײַלן זיין טעמע פון טיפסטן אָפּגרונט אָדער פון די העכסטע ספערן, פון פּראָפּאַגע אָדער פאַרהייליקטע אידייען; ער קאָן עס באַהאַנדלען ערנסט־דראַמאַטיש, אָדער גראָטעסק — צום עטישן אויספיר האָט עס ווייניק שייכות. די פאָרם, דער ווי אַזוי איז דער עיקר. ביים שרײַפטשטעלער דאַקעגן איז די פאָרם מערסטענס נאָר אַ מיטל אויף צו דערגרייכן און בולטער מאַכן דעם וואָס און פאַרוואָס, ניט זעלטן אויך דעם צוליב וואָס אין זיין ווערק. ביי די מייסטע ליטעראַטור־ווערק אַנאַליזירן מיר קודם דעם אינהאַלט און דעם עטישן קוק פון מחבר (דערנאָך ערשט זיין פאָרם) — ווייל פון דעם הענגט אָפּ דער אויספיר פון זיין ווערק. מיר זוכן דאָך אַ מוסר־השכל אַפילו אין מינדסטן מעשהלע. נאָך מער טון מיר דאָס ביי דער דראַמע, וועלכע — באַוואוסטזיניק אָדער ניט, מיט אַ כּיוון אָדער ריין צופעליק — טראָגט מיט זיך שטענדיק אַ מיין, אַ מיסיע. דער שוישפּילער — דער פּראָטאַגאָניסט פון דעמדאָזיקן „מיין״ — טייטשט עס אויס און צעטראָגט עס פאַר די אויגן און אויערן פון דער ברייטער וועלט. דורך זיין לעבעדיק־מאַכן דאָס געשריבענע וואָרט, ווערט די דראַמאַטישע אידייע בולטער, שטאַרקער און ווירקונגספולער. דער שוישפּילער ווערט אַזוי אַרום אַ מאַטאַריזירנדער פאַקטאָר און מיט־שותּף אין דראַמאַטיקערס מיסיע. און דאָך — מיר וועלן אָפּט פאַרוואַרפן די אויסגערופנסטע פאָרם פון שרײַפט־שטעלער, אויב זיינע אידייען זיינען אונדז דערווידער, בעת דעם שוי־שפּילער וועלן מיר ניט איין חטא מוחל זיין, אַבי זיין היסטריאָנישע דורכ־פירונג איז פּערפעקט.

שוין האָראַץ האָט באַמערקט: „ווי נאָר דער שוישפּילער באַווייזט זיך אויף דער בינע, דערהערט זיך באַלד אַ צופרידענער אַפּלויז. האָט מען שוין אַ וואָרט פון אים געהערט? ניין. וועמענזשע אַפּלאָדירט מען אַזוי?״. זיין פּורפּור־קלייד — איז געווען די תּשובה; דעם סטאַר און זיין רעקלאַמע — וואָלט מען היינט געקאָנט פאַראַפּראַזירן. אָט דער „אויסערלעכער פּוץ״ איז גאַנץ באַרעכטיקט אין דער דייטשער באַצייכנונג פאַרן אַקטיאָר: שוישפּילער — שפּילן, כּדי זיך פאַר אַ צווייטן צו באַווייזן. אין דעם ליגט

דער זין וואָס אַקטיאָרן זיינען אַזוי להוט נאָך רעקלאַמע און גוטער קריטיק. אַ מין עולם־הזה־שטאַנדפּונקט — לויטן געטע׳שן שפּרוך, אַז דעם אַקטיאָר פלעכט ניט די צוקונפט קיין קרענץ — ער האָט ניט, הייסט עס, וואָס צו וואַרטן אויף עולם־הבא.

באַפרייט דאָס אים שוין פון סאָציאַלן אחריות?

דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער האָט אַרויסגעשטעלט אַ גאַנץ מאָ־טיווירטע טעזע: ווייל דעם קינסטלערס גייסטיקער אַפּאַראַט איז אַ צאַר־טערער, אַ מער עמפּפינדלעכער, וועט ער לייכטער באַאיינפלוסט ווערן פון זיין סביבה און דערציאונג, וואָס ער האָט געגאָסן. פון אָט דער סביבה און דערציאונג וואַקסט אַרויס זיין באַציאונג צום ווערק — ער באַהויכט עס מיט דעם, מיט וואָס ער אַליין איז אָנגעהויכט. ער קאָן מיטן זעלבן טאַלאַנט באַזינגען דעם קעניג ווי אָפּלאַכן פון אים — ס׳איז אָפּהענגיק פון זיין „שטאַנדפּונקט און אָנשויאונג”. דער היינטיקער שוישפּילער, האָט מען אויפגעוויזן, איז דערצויגן אויפן בירגערלעכן שניט, איז אָנ־געפּיקעוועט מיט בירגערלעכער פּסיכאָלאָגיע — און אויב ער דאַרף זיין דער פּאַרמיטלער צווישן קונסט און פּראָלעטאַריאַט, וועט ער דאָס תּמיד טון אויף אַ בורזשואַזן, ניט פּראָלעטאַרישן אופן. פועל יוצא: טעאַטער דאַרף געשפּילט ווערן פון פּראָלעטאַרישע שושפּילער (אויב ניט פון אַר־בעטער גופא). ווי שווער רעאַליזירבאַר אַזאַ פאָדערונג זאָל ניט זיין — אין תּוך איז זי קאָנסעקווענט און באַציט זיך אויך אויף קינסטלער פון אַנדערע געביטן: ווי קאָן דער קינסטלער זיין דער אָנזאָגער פון אַ מיסיע, ווען ער אַליין איז הויל פון איר? איז דאָך קונסט פאָרט ניט אַ קראָם, וואָס פּראָקלאַמירט דורך עלעקטרישע שילדן די פאַרלאַנגען פון קונה. דער טעאַטער־גייער קוקט דאָך אויפן קינסטלער ווי אויף אַ פאַרהייליקטער געטשקע און לאָזט אים פריי שאַלטן און וואַלטן מיט גייסטיקע אוצרות. וואָלט נאָר דער גלויביקער „קונה” ניכטער באַטראַכט די סחורה, וואָס מען טראָגט אים אונטער, וואָלט ער אפשר דערקענט די „געטלעכקייט” פון זיין געטשקע און פאַרזיכטיקער געווײלט זיינע קונסט־טעמפּלען. מיר האָבן אַריינגעשליידערט דעם אַקטיאָר אין אַ געזעלשאַפטלעכן קלאַס (אַ „אינ־טעליגענטישער שיכט”), צו וועלכן זיין גייסטיקער באַגאַזש איז לרוב פרעמד — מיר קאָנען פון אים ניט דערוואַרטן ער זאָל איבערבויען וועלטן. דער שוישפּילער איז פאָרט ניט מער ווי דער אויסטייטשער און פאַרקער־פערער פון דער דראַמאַטישער אידייע — ניט איר באַשאַפער. ווי אַזעלכער איז ער פריי אין זיין קונסט — פריי אַפילו פון יעדן סאָרט „שול”, „סיסטעם” אָדער „זשאַנר”. זאָל אָבער די „פרייקייט” אים פאַרפירן צו פוסטער

הפקרות, האט יעדע געזעלשאפטלעכע מיינונג א רעכט אים אנצוזייכענען א גרענעץ. מוז דאך קינסטלערישער אויסדרוק זיך האלטן אין א געוויסער קינסטלערישער דיסציפלין — שוין צוליב דער פארם (אפילו דער אומ־באגרענעצטער עקספרעסיאניזם מוז אויף א געוויסן אופן אפהיטן הארמא־נישע כללים, אויב ער וויל ניט גלאט ווערן א פרימיטיווע אומבאהאלפנ־קייט). דארף דער קינסטלער אויך קאנען זיך דיסציפלינירן אין שייכות צו דער געזעלשאפט און זיין צו איר פאראנטווארטלעך ניט בלויז דורך זיין פארם, נאר אויך דורכן אינהאלט. אין דעם מין טעאטער, וואס ער שפילט, און אין אויסוואל פון זיין רעפערטואר ליגט דעם שוישפילערס אויסדרוק פון זיין געזעלשאפטלעכער באציאונג.

דער אמתער קינסטלער לעכצט נאך אויסלייזונג אויפן העכסטן קינסטלערישן שטאפל און טראגט צוגלייך אויף זיך געזעלשאפטלעך־עטישע אחריות. ער איז אבער אויך דער גייסטיקער מהות, וואס עס האט אין אים אויסגעפארמט זיין צייט און סביבה. די געזעלשאפט לייגט אויף אים דעם שטעמפל — און ס׳איז טראגיש, אויב די געזעלשאפט גיט אים ניט די מעגלעכקייט צו דערפילן זיין קינסטלערישע אחריות.

רעזשי

כל זמן שוישפיל־קונסט האט זיך באגרענעצט צו דער ראל פון א פארמיטלער צווישן דראמע־דיכטער און פובליקום, איז איר פונקציע אפשר מיט רעכט באצייכנט געווארן ווי א רעפראדוצירנדיקע. דער פארציי־טיקער „שפילער" (געוויינטלעך דיכטער, דעקלאמאטאר און טענצער אין איין פערזאן) האט נאך געקאנט אויספילן זיין פרימיטיוון „טעאטער" מיט זיך אליין. אפילו ווען טעאטער איז שוין אויפגעריכט געווארן ליטע־ראריש, איז די בינע און שוישפיל־קונסט אלץ נאך פארבליבן פרימיטיוו־אימפראוויזאטאריש. דער אויסדערוויילטער העלדן־שפילער האט אראפ־געקנאקט די מאנאלאגן לויט זיינע פערזענלעכע קאפריזן און שטימונגען (פארמאסקירנדיק מיט געקינסטלטע עפעקטן די אינעוויניקסטע פוסטקייט) — דורך אויפשריפטן אדער אויסגעמאלענע מעבל אויף די קוליסן האט די נאאיווע פאנטאזיע פון טעאטער־גייער לייכט זיך געלאזט פארפירן אין טעאטראלישן צויבער־לאנד. ערשט ווען טעאטער האט גענומען זיך פארצווייגן אין באזונדערע פאכן און באשאפן דעם מאדערנעם בינע־אנסאמבל, איז אויסגעוואקסן די נויטווענדיקייט פון א איינהייטלעכער לייטונג, וואס זאל די אלע פאכן און צווייגן פארשמעלצן אין א קינסטלע־

רישער אייניקייט אונטער דער השגחה פֿון אַ געניטער האַנט, פֿון אַ שאַרפֿן אויג און אויער. עס איז געשאַפֿן געוואָרן דאָס פֿעלד פֿאַרן מאָדערנעם רעזשיסער. די מאָדערנע רעזשי — מיט איר איינציקער אויפֿגאַבע: „דאָס קונסטווערק פֿון דיכטער צו פֿאַרוואַנדלען אין אַ קונסטווערק פֿון דער בינע"[73] מיט אַן אייגענעם סצעניש אויסדרוק — האָט געוויזן דער טעאַטער־קונסט דעם וועג צו זעלבשטענדיקייט. אין דער אַלכעמישער לאַבאָראַטאָריע פֿון גערדאַנק, קלאַנג, פּלאַסטישער פֿאָרם און קאָליר האָט דער רעזשיסער אויסגעשמאָלצן און אויסגעהאַמערט יענעם וואונדער־שטיין — טעאַטער, די מאָדערנע בינע־קונסט. מוז דער רעזשיסער אויך באַזיצן אַלע מעלות פֿון געניטן אַלכעמיקער, כּדי מיט פּרעציזער פֿאַכ־קענטעניש צו אַנאַליזירן אַלע באַשטאַנדטיילן פֿון זיין געביט, איידער ער וואַרפֿט זיי אין זאַט פֿון זיין קינסטלערישן געשמעלץ. ערשט נאָכדעם קאָן ער צוטרעטן צו דער שווערסטער פֿאַזע פֿון זיין שאַפֿן — די צאַרטע פֿעדים פֿון זיין מאַטעריאַל צו פֿאַרוועבן אין קרייז פֿון זיינע מיטבאַשאַפֿער־שוישפּילער, ־מוזיקער, ־דעקאָראַטאָר אאַז"וו.

גייסט, טעאַטער־בלוט און רעזשיסערישע פֿאַנטאַזיע וועלן געווינטלעך פֿירן צום ציל. אָבער די וויזיע־רייכסטע בינע־קאָנצעפּציע און די אויס־פֿירלעכסטע רעזשי־פּלענער באַקומען ערשט זייער ממשות, ווען „דאָס וואָרט ווערט גוף", ווען — לויט דער געטע־פֿאָרמולירונג — „דער גייסט פֿון גרויער טעאָריע ווערט פֿאַרוואַנדלט אין דעם לעבעדיקן גרינס פֿון פּראַקטישקייט". דערביי איז דער רעזשיסער אָפּהענגיק סיי פֿון דעם קינסטלערישן מאַטעריאַל (בינע־דיכטונג, שוישפּילער אאַז"וו), סיי פֿון דער עפּאָכע און סביבה, אין וועלכער ער שאַפֿט. ווייל פּונקט ווי ער באַהערשט זיין בינע־מאַטעריאַל, איז ער אויך דורך דעמדאָזיקן מאַטעריאַל באַגרענעצט. בפֿרט דורך דער צייט און סביבה. טעאַטער, זאָגט מאַקס מאַרטערשטייג, מוז זיך פֿאַרבינדן מיט דער יוגנט — וואָס מיינט: צייט־גייסט. פֿון אַלע קונסט־צווייגן איז די טעאַטער־קונסט אַממייסטן בכּוח צו פֿאַריינגערן זיך. זי איז מסוגל צו באַנוצן זיך מיט מאָדערנסטע מיטלען, צו אונטערנעמען די געוואַגטסטע עקספּערימענטן — דעריבער איז זי שטענדיק ניי, פֿריש. קיינער האָט נאָך קיין טויטן מוזיי אויף דער בינע ניט אויפֿגעלעבט. די נשמה פֿון ספּעקטאַקל שוועבט שטענדיק אין „היינט", ווייל זיינע ווירקונג־מיטלען זיינען היינטצייטיקע.

רעזשי איז ניט אויסדערווײלטע שוישפּיל־קונסט, אויסגעטאָקטע דע־

---

[73] אַדאָלף ווינדס: „געשיכטע פֿון רעזשי", בערלין־לייפּציג, 1925 (דייטש).

קאָראַציע, פֿאַרבלענדטע ליכטשטראַלן און באַרוישנדיקע קלאַנגען — נאָר אָט דאָס אַלץ צוזאַמען, און נאָך מער: רעזשי איז קודם כּל גייסט, וואָס האָט דעם צוועק צו דינען דער צענטראַלער אידייע פֿון דער דראַמע און איר אויפֿפֿירונג. זי טאָר ניט ווערן פֿאַרמאַסקירט מיט וועלכע ניט איז אומקינסטלערישע מיטלען. פֿאַר איר זיינען ניט וויכטיק די פּריוואַטע קאַפּריזן פֿון יעדן קינסטלער באַזונדער — נאָר דער קינסטלערישער און אידעאָלאָגישער סך־הכּל, וואָס זיין קונסט־צווייג טראָגט־אונטער דעם טעאַטער־קאָלעקטיוו. די מאָדערנע רעזשי פֿירט דאָס אינדיווידועלע באַשטרעבן צו פֿאַראייניקטער צוזאַמענליסטונג — זי פּאַסט אַריין די ענערגיע פֿון יחיד אין דעם פֿאַרנעם און מהות פֿונם כּלל. נאָר אויף דעם אופֿן וועט די אויפֿפֿירונג דערגרייכן יענעם קינסטלערישן הויך, וואָס שטעמפּלט אַ טעאַטער־ווערק ווי אַ קאָאָרדינירטע, פֿאַרפֿאַרטיקטע וועלט אין זיך, מיט אַן אייגענעם תּוך און פֿאָרם, מיט אַן אייגנאַרטיקן טאָן און ריטם.

דערדאָזיקער פּרינציפּ באַציט זיך אויף דער שוישפּילערישער ווי אויף דער טעכנישער זייט פֿון דער פֿאָרשטעלונג. אַזוי לאַנג ווי מען פֿלעגט יעדע פּיעסע אויפֿפֿירן אויף איין גלייכער קאָפּיטע, איז גענוג געווען פֿאַרן רעזשיסער זיך אַרומקוקן אין די פֿיר ווענט פֿון זיין אייגענער היים, און זי דערנאָך „ווי זי שטייט און גייט" אַרויפֿברענגען אויף די ברעטער פֿון דער בינע. היינט „שטרעבט דאָס גאַנצע לעבן צו אַ נייער אויסדרוקס־פֿאָרם — שרייבט לעאָפּאָלד יעסנער — די ביז־איצטיקע פֿאָרם איז געוואָרן מער פֿאָרמאַליטעט, — אַ אוניפֿאָרם. היינט ווילן מיר פֿון דעם זיך באַפֿרייען... אידייע פֿאַרלאַנגט די איינפֿאַכסטע, דירעקט־ווירקנדיקע אויסדרוקס־פֿאָרם". מוז דער דעקאָראַציע־מאָלער איינשפּאַנען די גאַנצע פֿאָרגעשריטענע טעכניק ווי אַ מיטל צום קינסטלערישן צוועק, כּדי אַרויסצוברענגען דאָס כאַראַקטעריסטישע פֿונם גאַנצן ווערק. אַזוי האָט אויך די מוזיק (אַ לאַנגע צייט באַיקאָטירט פֿון נאַטוראַליסטישן טעאַטער) ווידער געפֿונען איר וועג צו דער בינע. קאָן מען זיך היינט דענקען שעקספּירס „מיט־זומערנאַכט־טרוים" אָן מענדעלסזאָנס מוזיק אין ריינהאַרדטס אויפֿפֿירונג? פֿאַנפֿאַרן און פּויקן, האַרמאָניזירטע אַקאָרדן און דיסאָנאַנסן גיבן־איבער שרעק און יובל ווייט הינטער די גרענעצן פֿון דער האַנדלנדיקער בינע און מאָלן פֿאַר אונדז הינטער־קוליסן־אַקציעס אַסך בולטער ווי אַ מאַסן־סצענע אויף דער בינע.

און פֿאַרוואָס ניט אויך פֿירן (וואו נויטיק און פּאַסיק) דעם דראַמאַטישן דיאַלאָג אונטער מוזיק? שיילט דאָך די היינטיקע באַלעבאָסטע קאַרטאָפֿליעס אונטער ראַדיאָ־קלאַנגען. די קאָנווענציע פֿון טעאַטער שאַפֿט

אומבאַגרענעצטע מעגלעכקייטן. מאַרק בליצשטיין האָט מיט דעם ליריזם און אויפֿברויז פֿון זיינע מוזיק־קלאַנגען אין „דע קרעידל וויל ראָק" געגעבן אַ תּקון דעם היינטצייטיקן פּאַטעטישן טעמפּעראַמענט — ווי עס האָבן עס פֿאַר אים געטון ריינהאַרט, וואַכטאַנגאָוו, מייערכאָלד, טאַיראָוו. אויף אַן ענלעכן אופֿן האָט גראַנאָווסקי געבויט זיין „מסעות בנימין השלישי", „ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק" און טיילווייז די „200,000" — און ביי גראַנאָווסקין „איז געשאַפֿן געוואָרן דער העכסט קינסטלערישער סטיל... וועלכער קאָן מיט רעכט פּרעטענדירן צו זיין איינער פֿון די סטילן, וואָס אין זייער סכום וועלן זיי אויסבילדן דעם נייעם סטיל פֿונם קומענדיקן אינטערנאַציאָנאַלן פֿרייהייטס־טעאַטער".[74]

אַזוי ווערט די מוזיק אַ אינטעגראַלער טייל פֿון דער פֿאָרשטעלונג; די דעקאָראַציע הערט אויף צו זיין אַ סטאַטעטשנע דעקאָראַטיווע קאָפּיע און ווערט אַ מאָלעריש־סטיליזירטע כאַראַקטעריסטיק; דער שוישפּילער איז ניט מער אַ קאָך־קעסל פֿון „ווירטואָזע איבערלעבונגען", נאָר אַ דיס־ציפּלינירטער אינדיווידועלער אויסדרוק פֿאַרן קינסטלערישן באַשטרעבן פֿון גאַנצן בינע־אַנסאַמבל. אַלץ — זשעסט, שפּראַך, מוזיק, טאַנץ, אַרכי־טעקטורישע פּלאַסטיק, ריטם, פּויזע, שטעלונג און איבערגאַנג — מוז ווערן אַ איינהייטלעכע טעאַטראַלע לייסטונג.

דורך אַזאַ סינטעטיזירן ווערט די בינע־קונסט געטריבן ביזן לעצטן קינסטלערישן אמת פֿון מענטשלעכע אויסדרוקסמיטלען. דערביי מוז ניט די רעזשי זיך באַנוצן דווקא אויף אַמאָל מיט די אַלע עלעמענטן, כּדי צו דערגרייכן איר קינסטלערישן צוועק. בלישטשענדיקע דעקאָראַציעס און מאַסאָווע „קונציקע אויפֿטועכצן" זיינען נישט אַלעמאָל סימנים פֿון גרוי־סער רעזשי. דער צאַרט אויסרעזשיסירטער הונגער־טויט פֿון איין שטריי־קנדיקן קוילן־גרעבער קאָן אָפֿט מער דערשיטערן ווי דער ליאַרם פֿון הונדערטער שטאַטיסטן; אַ גוט געגרעדטער מאָנאָלאָג בלויז ביים שיין פֿון אַ רעפֿלעקטאָר ווירקט אַמאָל פֿיל מער ווי אַ ראַפֿינירטער טאַנץ אויף צוגעטראַכטע קאָנסטרוקציעס. די גייסטיקע באַציאונג צום ווערק און איר קאָנסעקווענטע קינסטלערישע דורכפֿירונג איז דער עיקר.

צו דעם פֿאָדערט זיך רעזשיסערישע וויזיע, טעאַטער־אויסדיכטונג. מיט פּשוטער נאַטור־אימיטאַציע וועט מען דערגרייכן בלויז פֿאָטאָגראַפֿישע קלישייען — טעאַטער דאַרף געבן אַ קינסטלערישן פּאָרטרעט, זיין אייגענע

[74] מ. ליטוואַקאָוו: „5 יאָר מלוכישער אידישער קאַמער־טעאַטער", מאָסקווע, 1924, ז' 138.

בינע־ווירקלעכקייט. „דאָס נאַטורהאַפֿטע, געשטייגערט צו ריטמישער איבערוועלטיגונג, איז די נשמה פֿון יעדער קונסט“, האָט דעפֿינירט יוליוס באַב.[75] פֿאַרשמעלצן סטיכישקייט מיט פּאָעטישער דערהויבנקייט און זיי פֿאַרוואַנדלען אין אַ צוגענגלעכן טעאַטער־רעאַליזם איז די אויפֿגאַבע, וואָס רעזשי שטעלט זיך. די פֿיזישע האַנדלונג פֿון די כאַראַקטערס און זייער גייסטיקער קריזיס מוזן דאָ איינס דאָס אַנדערע דערגאַנצן. דעמאָלט וועט דער רעזשי געלינגען אַרײַנהויכן אַ נשמה אין גייסט פֿון דיכטערס ווערק און שאַפֿן אַ גאַנצע טעאַטער־פֿאָרשטעלונג, וואָס זאָל לאָזן אַ קינסטלערישן אײַנדרוק אויפֿן טעאַטער־גייער.

כּדי דורך קונסט־מיטלען צו ווירקן אויף אַ קולטורעל־אַנטוויקלטער אוידיטאָריע מוז דער רעזשיסער אַליין זײַן אַ קינסטלער, וועלכער זוכט דעם טעאַטראַלן תּיקון ניט אין די באַזונדערע בינע־עלעמענטן, נאָר אין פֿולן באַנעם פֿון טעאַטער. דעם מאָדערנעם רעזשיסער וועט דורך דער טיפֿעניש פֿון דראַמאַטישע פּראָבלעמען, שוישפּילערישע קרעאַציעס און רעזשיסערישע קאָנצעפּציעס דורכשײַנען די טעאַטראַלע וויזיע, וואָס באַשאַפֿט די עמאָציאָנעלע ווירקונג אויפֿן צוקוקער. נאָר דער גייסט פֿונם רעזשיסער, אין קאָנטאַקט מיטן פּאַטאָס פֿון אַקטיאָר, פֿאַרבן פֿון מאָלער, קלאַנגען פֿון מוזיקער אאַז״וו וועט אַרויסצויבערן פֿון דער פּיעסע יענע אַטמאָספֿערע, וואָס דערהייבט דעם צוקוקער און צוהערער צו אַ וועלט פֿון קינסטלערישע באַגריפֿן.[76]

אָפּט פֿאַרגלײַכט מען דעם רעזשיסער מיטן דיריגענט פֿון אַן אָרקעסטער: ווי דער דיריגענט מוז צוזאַמענהאַלטן און צוזאַמענפֿירן זײַנע באַזונדערע אינסטרומענטן אין אַן איינהייטלעכער האַרמאָניע, מוז דער רעזשיסער פֿאַראייניקן אַלע טעאַטער־עלעמענטן אין אַ איינהייטלעכער טעאַטער־פֿאָרשטעלונג. אָבער בעת דער דיריגענט האָט צו באַהערשן נאָר צוויי קונסט־עלעמענטן — קלאַנג און ריטם — מוז דער רעזשיסער נאָך צווינגען אונטער זײַן מאַכט דעם דיכטער, שוישפּילער, מוזיקער, מאָלער און דעם גאַנצן פֿאַרפּלאָנטערטן טעכנישן אַפּאַראַט, וועלכער איז אָפּט אַ גאַנצע קונסט־וועלט פֿאַר זיך. אַחוץ דעם איז דער קלאַנג און ריטם אין דער מוזיקאַלישער סימפֿאָניע שוין באַצייכנט פֿאָרויס דורך נאָטן — דער דיריגענט דאַרף זיי נאָר דורך זײַן אייגענעם געשמאַק מאָדיפֿיצירן, פֿאַר־

[75] יוליוס באַב: „דאָס טעאַטער פֿון דער געגנוואַרט“, לייפּציג, 1928 (דײַטש).

[76] זע: אַבראַם עפֿראָס׳ „אַרײַנפֿיר“ צו "Камерный Театр", Москва, 1934.

טיפֿן. בעת דער רעזשיסער מוז אַליין אַרויסגעפֿינען די קלאַנג־ און ריטם־„נאָטן" פֿאַר זיין פֿאָרשטעלונג און דערביי באַהערשן אינסטרומענטן פֿון לעבעדיקן מאַטעריאַל. ער מוז זיך רעכענען ניט נאָר מיט די פֿעאיקייטן, נאָר אויך מיט די פּסיכאָלאָגישע עמפּפֿינדלעכקייטן און אַמביציעזע קאַפּריזן פֿון זיינע מיטאַרבעטער, בפֿרט פֿון שוישפּילער. דער גאַנצער ענדציל פֿון דער פֿאָרשטעלונג, די גאַנצע זעאונג פֿונם דיכטערס ווערק מוז פֿריער געבוירן ווערן און לעבן אין זיין אינטואיציע — ערשט נאָכדעם וועט ער קאָנען האַלטן אין האַנט די אַלע פֿעדים פֿון דער טעאַטער־מאַשינעריע און זיי קאָנסעקווענט דערפֿירן צום צוועק.

דער רעזשיסער וועט אויך מוזן שטודירן — און קענען — זיין פּובליקום. ניט כּדי צו מאַכן „קאָמפּראָמיסן" (קיין שום זאַך איז ניט אַזוי פֿאַטאַל פֿאַר קונסט ווי אַ לייכטזיניקער קאָמפּראָמיס!) — נאָר כּדי צו קאָנען צופּאַסן זיינע קינסטלערישע מיטלען צו זיין טעאַטער־גייער. דער טעאַטער דאַרף טאַקע קינסטלעריש און עטיש שטענדיק שטיין העכער פֿון זיינע באַזוכער — און דורך זיינע קינסטלערישע מיטלען וועט ער אַפֿילו העלפֿן פֿאַרפֿיינערן, אויסאיידלען און איבערדערציען זיין קונסט־באַדאַרפֿטיקע מאַסע — ער מוז אָבער אויך תּמיד זוכן די פּאַסיקע וועגן ווי אַזוי אַ טעאַטער־עולם זאָל אים קינסטלעריש פֿאַרשטיין. דאָס איז דער לעבעדיקער נערוו פֿון טעאַטער. ווייל שפּילן טעאַטער הייסט ניט נאָר אַריין אין זיך — זיך פֿאַרטיפֿן און דורכטראַכטן אַ קינסטלעריש פּראָבלעם — נאָר קודם כּל אַרויס פֿון זיך, בולט מאַכן און ממשותדיק אָנווייזן. דער צוקוקער קאָן ניט „זיך אָנשטויסן" וואָס עס גייט־פֿאָר אין קינסטלערס מוח אָדער האַרץ — ער קאָן נאָר זען דעם זשעסט און פֿאַרב פֿונם קינסטלער און הערן זיין קלאַנג. וועט דער רעזשיסער דאַרפֿן ווילן פֿאַר זיין טעאַטער אַזעלכע פּיעסן און זיי שטעלן אויף אַזאַ אופֿן, אַז דער טעאַטער־באַזוכער זאָל זיי קאָנען באַנעמען. מיכאַיל טשעכאָוו דערציילט וועגן וואַכטאַנגאָוון, אַז ווען ער פֿלעגט זיצן אין טעאַטער בעת אַ רעפּעטיציע, „פֿלעגט ער פֿילן ווי ווען דער זאַל וואָלט געווען געפּאַקט מיט מענטשן" און ער האָט זיך אַריינגעלעבט אין דער שטימונג, וואָס די אַקציע אויף דער בינע וואָלט באַדאַרפֿט אַרויסרופֿן ביים עולם. ווייל — „ער פֿלעגט שטעלן אַ פּיעסע פֿאַרן פּובליקום, זיינען זיינע אויפֿפֿירונגען געווען אַזוי פֿאַרשטענדלעך און איבערצייגנד".[77] אויפֿנעמנדיק אין זיך דעם קינסטלערישן תּוך פֿון

[77] מיכאַיל טשעכאָוו: „דער וועג פֿונם אַקטיאָר", לענינגראַד, 1928 (רוסיש); זע אויך — ר. בן־אַרי: „הבימה", שיקאַגאָ, 1937.

דיכטערס ווערק, וועט דער רעזשיסער אויף דאָס נײַ אויסדיכטן פֿאַר זיך אַן אייגענע בינע־וויזיע און זי לעבעדיק מאַכן פֿאַרן טעאַטער־עולם.

* *
*

יעדעס דראַמאַטישע ווערק באַקומט אויף דער בינע זײַן אייגן לעבן מיט באַזונדערן טעאַטער־בלוט. כּדי דאָס צו דערגרייכן, באַנוצט זיך דער רעזשיסער מיט אַלע עלעמענטן, וואָס די קונסט פֿאַרמאָגט, און צווינגט זיי אויף זײַן אופֿן צו דערגרייכן דעם קינסטלערישן צוועק: ער לאָזט דורכן מאָלער, רעקוויזיטאָר און בינע־מייסטער באַשאַפֿן דעם נויטיקן הינטערגרונד, ווײַזט דעם וועג ווי אַזוי דער שוישפּילער זאָל אויסמייס־טערן טאָן און זשעסט (וואָס ווערט נאָך געשטיצט דורכן פּאַסיקן קאָסטיום און פֿאַרשטאַרקט דורכן מוזיקערס קאָלאָריט), און דאָס אַלץ באַהנט ער און באַשטראַלט מיט די פֿאַרשידנאַרטיקסטע שאַטירונגען פֿון דעם באַלייכ־טער. דאָס שאַרפֿע אויג און געניטע אויער פֿון רעזשיסער מוז אַלץ אין זינען האָבן, אַלץ מוז ער פֿאַרשטיין און דערפֿירן צו פּערפֿעקטקייט. מעג ער דערבײַ זיך באַנוצן מיט די פֿאַרשידנסטע מיטלען און פֿאַרוויקלטסטע מאַשינעריעס (הגם אויך דאָ גילט דער אַלטער כּלל: וואָס איינפֿאַכער די מיטלען, אַלץ רײַכער דער ענד־צוועק) — איינס מוז ער געדענקען: בולט אַרויסברענגען דעם זין פֿון בינע־ווערק.

ס'איז קלאָר, אַז דער רעזשיסער דאַרף זײַן באַהאַוונט אין אַלע צווייגן פֿון בינע־קונסט, כאָטש אַלײן מוז ער ניט דווקא (און אפֿשר טאָר ער גאָרניט) זײַן קיין ספּעציאַליסט אין באַזונדערע קונסט־צווײַגן. ווײַל זײַ־ענדיק למשל אַ פּראָפֿעסיאָנעלער מאָלער, וועט ער אפֿשר ביי דער אויפֿ־פֿירונג לייגן דאָס הויפּט־געוויכט אויף דער מאָלערײַ, פֿאַרנאַכלעסנדיק די אַנדערע בינע־עלעמענטן. פֿונדעסטוועגן וועט קיינמאָל ניט שאַטן (גיכער וועט עס אַסך העלפֿן), אַז דער רעזשיסער זאָל אויך זײַן אַ גוטער שוי־שפּילער (סטאַניסלאַווסקי, ריינהאַרט). אין כּלל אָבער דאַרף ער זײַן אַ ספּעציאַליסט קודם אין זײַן אייגענעם הויפּט־פֿאַך — רעזשי, וועלכע מוז זײַן קאָלעקטיוו־באַלאַנסירט אין אַלע קונסט־צווייגן.

אָפֿט וועט דעם רעזשיסער אויסקומען אַרויפֿצוצווינגען זײַן ווילן אויף זײַנע מיטאַרבעטער. די אידייע פֿון דער אויפֿפֿירונג וועט אפֿשר ניט תּמיד שטימען מיט דער אידייע פֿון מחבר; דער סטאַר־שוישפּילער וועט ניט אָפֿט וועלן אײַנזען, אַז גראָד אין קינסטלערישן אַנסאַמבל קאָן די אינדיווידואַליטעט פֿון שוישפּילער נאָך בולטער אויסוואַקסן און אַ גלאַנץ

טון, מוז דער שטאַנדהאַפּטער רעזשיסער קאָנען זיי איבערצייגן, און אָפּט וועט ער דאַרפֿן זיך האַלטן אין אָסקאַר ווײַלדס פֿאָדערונג, אַז „טעאַטער דאַרף שטיין אונטער דער מאַכט פֿון אַ געבילדעטן דעספּאָט". דערפֿאַר איז דער דערפֿאָלגרייכסטער רעזשיסער געוויינטלעך יענער, וועלכער איז צוגלייך דער פֿולשטענדיקער באַלעבאָס איבער זיין טעאַטער (געטע, דער הערצאָג פֿאָן מיינינגען, סטאַניסלאַווסקי, ריינהאַרט, בעלאַסקאָ — ביים יידישן טעאַטער: גאָלדפֿאַדען, אין אַ געוויסן זין מאָריס שוואַרץ, גראַ־נאָווסקי און ווייניק אַנדערע). ער מוז דערביי נאָך זיין דער פֿאַרזיכטיקער פּעדאַגאָג און מענטשן־קענער, כּדי „דורכצוקומען" און גרינטלעך אויס־נוצן דאָס בינטל נערוון פֿון זיינע מיטבאַשאַפֿער. טיכטיקע פֿאַך־ און מענטשן־קענטניש איז אָפּט די איינציקע באַצווינגער־רוט, וואָס מאַכט טאַנצן דעם קאָמעדיאַנט לויטן טאַקט פֿון רעזשיסערס ווילן.

אָבער ניט נאָר לערער און וועג־ווייזער — דער רעזשיסער דאַרף אויך קאָנען זיין דער אַנטדעקער פֿון יונגע טאַלאַנטן פֿאַר יעדן קונסט־פֿאַך; זיי צוציען און געבן די מעגלעכקייט אויסצופּרואוון און צו אַנט־וויקלען זייערע פֿעאיקייטן, און אויף דעם אופֿן זאָרגן פֿאַר דער צו־קונפֿט פֿון קינסטלערישן טעאַטער. דערפֿאָלגרייך אין דעם פּרט זיינען גע־וויינטלעך דערפֿאַרענע, עלטערע אַקטיאָרן־רעזשיסערן. זיי געווינען אויך לייכטער דעם צוטרוי פֿון קינסטלער־אַנסאַמבל, בעת „זייטיקע" — די אַזוי גערופֿענע „ליטעראַריש געשולטע" רעזשיסערן — קומט־אויס דורכ־צומאַכן אַ דאָפּלט שווערן וועג צו דערפֿאָלג.

ווי דער וויכטיקסטער, כּמעט אַליין הערשנדיקער באַשאַפֿער פֿונם קינסטלערישן קאָלעקטיוו־ווערק, דאַרף דער רעזשיסער אויך זיין די פֿאַר־אַנטוואָרטלעכסטע און געבילדעטסטע פּערזענלעכקייט אין זיין טעאַטער. ניט דילעטאַנטישע אימפּראָוויזאַציע פֿון אַלץ, וואָס קומט אויפֿן זין, נאָר אַ גרינטלעך פֿאָרשן און שטודירן די קוואַלן, וואָס זיינען נויטיק פֿאַר דער רעזשיסערישער קאָנצעפּציע — שיער ניט אַ פּעדאַנטיש שאַפֿן ביים שרייבטיש — וועט העלפֿן אַרויסברענגען דאָס געווינשטע בינע־ווערק.

* *
*

דער פֿונדאַמענט פֿון יעדער טעאַטער־אויפֿפֿירונג איז די פּיעסע. זי גיט דעם רעזשיסער דעם אימפּולס פֿאַר יענער טעאַטער־זעאונג — „דער רעזשי־איינפֿאַל" — וואָס ווייזט אים דאָס בינע־ווערק ווי אַ ריטמישע, דינאַמישע גאַנצקייט, וועלכע ער וועט דאַרפֿן פֿאַר אונדז לעבעדיק מאַכן

אויף דער בינע. ערשט בהדרגה הויבט־אָן דער רעזשיסער אַריינדרינגען אין דעם אידייאישן און קינסטלערישן תּוך פֿון דער פּיעסע, און שאַפֿט זיך אַזוי אַרום די דראַמאַטורגיש־טעכנישע גרונט־אידייע — די בינע־קאָנצעפּציע. דערביי קאָן אַמאָל אַרויסקומען גאָר אַן אַנדערער אידייען־גאַנג ווי דער מחבר האָט זיך פֿאָרגעשטעלט: פֿון ראָמען ראָלאַנס „וועלף" קאָן ווערן אַ רעוואָלוציאָנערע דראַמע (הגם ראָלאַן האָט עס גאָר באַטראַכט ווי אַ פֿאַרטיידיקונג אין קאַמף פֿאַר דרייפֿוסן) — פֿון סטעפֿאַן צווייגס „ירמיהו" קאָן זיך באַקומען אַ מאָדערנע אַנטימיליטאַריסטישע טראַגעדיע. אַמאָל קאָנען אויך די כאַראַקטערס פֿאַרשידן אויסגעטייטשט ווערן (מיר האָבן עס געזען אין מעק־קלינטיקס צוויי פֿאַרשידענע אויפֿפֿירונגען פֿון בערנאַרד שאָוס „קאַנדידאַ") — אַלץ הענגט אָפּ פֿון רעזשי־צוועק, פֿון דעם רעזשיסערס אינסצענירונג־אידייע. די פּיעסע מוז אויך צוגעפּאַסט ווערן פֿאַר דער בינע — מען דאַרף זי מאַכן בינעמעסיק. אַפֿילו די בעסטע דראַמע, וואָס קאָן זיין פּערפֿעקט אין לייענען, מוז אָפּט פֿאַר דער בינע געענדערט ווערן. נויטיקע שטעלן פֿאַרן לעזער (עפּישע באַשרייבונגען, אַ זייטיקע האַנדלונג אין דיאַלאָג, וואָס קאָן פֿאַרווירקלעכט ווערן וויזועל, איבערחזורונגען פֿון עפּיזאָדן, צעצויגענע לירישע אויסגוסן, אומנויטיקע דיסקוסיעס אד"גל), זיינען אָפּט איבעריק ביים שפּילן, ווייל זיי ווערן קלאָר פֿאַרענטפֿערט דורכן שוישפּילערס זשעסט און טאָן, דורך דער דעקאָראַציע, קאָסטיום אאַז"וו. מוז מען אַזעלכע שטעלן שטרייכן, אָפּט איבערבייטן סצענעס און צומאָל קירצער מאַכן די פּיעסע מיט אַ גאַנצן אַקט. דאָס איז אַן ערנסטע דראַמאַטורגישע אַרבעט און עס מוז צו דעם צוגעצויגן ווערן דער דראַמאַטיקער אָדער דער דראַמאַטורג פֿון טעאַטער.

אַזוי ווערט באַשאַפֿן דער „סופֿלער־טעקסט" (די לעצטע רעדאַקציע פֿון דער פּיעסע), וועלכן דער דראַמאַטורג (אָדער דער רעזשיסער) לייענט־פֿאָר פֿאַרן קינסטלער־אַנסאַמבל און עס ווערן אויסגעשריבן די ראָלן.

צוגלייך האָט דער רעזשיסער שטודירט אַלע קוואַלן, וואָס זיינען נוגע די פּיעסע: דעם כאַראַקטער און אייגנטימלעכקייטן פֿון די געשילדערטע טיפּן, זייער באַזונדערן לעבנס־שטייגער, מנהגים און סביבה, די פּאָליטישע און געזעלשאַפֿטלעכע אומשטאַנדן, אונטער וועלכע זיי קומט־אויס צו האַנדלען, די טראַכט און אַרכיטעקטור פֿון דער געגעבענער צייט אד"גל. דאָ קאָנען קומען אין באַטראַכט אַפֿילו ריין וויסנשאַפֿטלעכע, לינגוויסטישע, געאָגראַפֿישע, עטישע, מעדיצינישע און יורידישע פֿראַגן. אויף דעם געשטיצט שאַפֿט זיך דער רעזשיסער דעם פּראָוויזאָרישן רעזשי־פּלאַן פֿאַר זיין אויפֿפֿירונג און האַלט־אָפּ קאָנפֿערענצן מיט דעם דעקאָ־

ראַציע־מאָלער, קאָסטיום־ און טיפּן־צייכנער, מיט די בינע־טעכניקער, מוזיקער א״אַ. ער באַקענט זיי מיט זיינע פּלענער און הערט־אויס זייערע טעכנישע פֿאָרשלאָגן. דאָ מוז דער רעזשיסער זיין באַזונדער פֿאָרזיכטיק: געווייגטלעך ווייל יעדער פֿאַך דורכזעצן דאָס וויכטיקסטע פֿאַר זיין קונסט־צווייג — מוז דער קלוגער און דערפֿאַרענער רעזשיסער זיי אַלע פֿאַר־אייניקן, צונויפֿפֿירן און אַזוי אַרום ווידער באַשאַפֿן אַ קאָלעקטיווע איי־ניקייט און אויסגעהאַלטנקייט. ערשט ווען אַלע האָבן געגוי זיך באַקענט מיטן סטיל פֿון דער אויפֿפֿירונג, נעמען זיי שטודירן די איינצלהייטן פֿון זייער באַזונדערן קונסט־צווייג און באַשאַפֿן מאָדעלן לויט די אָנגענומע־נע פּלענער: דער קאָמפּאָזיטאָר שרייבט זיין מוזיק, דער דעקאָראַטאָר מאָלט מוסטערן און קלעבט־אויס מאָדעלן פֿאַר דער דעקאָראַציע אאַ״זוו.

איז דער רעזשיסער אויף אַזוי ווייט פֿאַרטיק מיט זיין מאַטעריאַל, אַז אַלץ אין דער פּיעסע איז פֿאַר אים קלאָר און ער ווייסט גענוי וואָס ער וויל דערגרייכן מיט זיין אויפֿפֿירונג, גרייט ער צו זיין רעזשי־בוך, אין וועלכן ער פֿאַרצייכנט די סקיצן פֿון די דעקאָראַציעס, שטעלונגען און איבערגאַנגען פֿונם אַנסאַמבל, גענויע באַמערקונגען וועגן קלאַנג־ און ליכט־עפֿעקטן, די אויפֿטריטן פֿון די שוישפּילער און זייער האַלטונג, אָפּט אויך דעם טאָן, געפֿיל־אויסדרוק, די לענג פֿון די פּויזן און די ווירקונג, וואָס דער שוישפּילער דאַרף מאַכן אויף זיינע פּאַרטנערס — די גאַנצע באַזע פֿאַר דער וויטערדיקער אַרבעט, גרינטלעך אָריענטירט און אויס־געאַרבעט. דער בעסטער רעזשיסער קאָן ניט און טאָר ניט אימפּראָוויזירן — אַלץ מוז זיין אויסגערעכנט, פֿון פֿאַרויס באַשטימט. ריינהאַרט און סטאַניסלאַווסקי האָבן שטענדיק רעזשיסירט פֿון אַ רעזשי־בוך.[78]

ביי די ערשטע לייען־פּראָבן וועט דער רעזשיסער זיך דורכשמועסן מיט די שוישפּילער וועגן דעם אינהאַלט, אידייע און סטיל פֿון דער פּיע־סע, וועגן באַזונדערע סצענעס, איינצלנע טיפּן און כאַראַקטערס — און ערשט ווען אַלע האָבן דערפֿילט די נשמה פֿון דער פּיעסע, נעמען די שוישפּילער לייענען זייערע ראָלן מיט באַטאָנונגען. דער רעזשיסער קאָ־רעגירט וואָרט ביי וואָרט, סצענע נאָך סצענע און באַשאַפֿט אַזוי די באַזע פֿאַר דער וויטערדיקער זעלבשטענדיקער אַרבעט פֿון שוישפּילער.

נאָך דעם טרעט מען־צו צו די שטעלונג־פּראָבן אויף דער בינע. דאָ מוזן קומען אין באַטראַכט אַחוץ פּסיכאָלאָגישע מאָטיוון און די וויכטי־

[78] זע: ערנסט שטערן און האַינץ העראַלד: „ריינהאַרט און זיין בינע", בערלין, 1920 (דייטש).

קייט פֿון די באַזונדערע כאַראַקטערס אויך די פֿיגורן פֿון די איינצלנע שוישפּילער, דורך וועלכע מען דאַרף באַשאַפֿן מאָלערישע גרופּעס, וואָס זאָלן האַרמאָנירן מיט קאָסטיום און דעקאָראַציע. כּדי ניט פֿאַרגליווערט צו ווערן אין ריין טעכנישער רוטינע, מוזן די פּראָבן געפֿירט ווערן לעבע־דיק, קאָנסטרוקטיוו — יעדע פֿון זיי מוז אַריינברענגען פֿרישן קאָליר און אַ ווייטערן טאָן אין דער אַרבעט.

אין דערזעלבער צייט האָבן פֿאַרשטייער פֿון די אַנדערע קונסט־צווייגן פֿאַרטיק געמאַכט זייערע מאָדעלן, וואָס ווערן נאָכאַמאָל איבערגעפּרואווט, קאָרעגירט און צומאָל אַפֿילו איבערגעאַרבעט לויט די אָנווייזונגען פֿונם רע־זשיסער. ערשט ווען אַלע טיילן זיינען צוגעפּאַסט צום סטיל פֿון דער אויפֿ־פֿירונג, נעמט מען בויען דעקאָראַציעס, צוגרייטן קאָסטיומען און רעק־וויזיט, וועלכע ווערן בהדרגה אויסגעפּרואווט אויף דער בינע.

די גרויסע אַרבעט פֿון רעזשיסער הייבט זיך ערשט אָן, ווען ער נעמט פֿאַראייניקן די פֿאַרשידענע דעטאַלן — באַטאָנונג, דיקציע, אויס־דרוק, זשעסט, האַלטונג, באַוועגונג, ריטם, מאַסן־סצענעס, בינע־עפֿעקטן — זיי אויסבעסערן, שלייפֿן און אויסהאַרמאָניזירן אין אַ איינהייטלעכער, קינסטלערישער בינע־סימפֿאָניע, ביז דער געפֿלאַנטער בינע־סקעלעט „שטייט שוין".

געמאַכט אַ באַזונדערע דעקאָראַציע־ און ליכט־פּראָבע און איבער־צייגט, אַז אַלץ איז פֿאַרטיק לויט די אָנגענומענע פּלענער, טרעט־צו דער רעזשיסער צו די הויפּט־פּראָבן — מיט דעקאָראַציע, ליכט, קאָסטיום, גרים, רעקוויזיט. ביז איצט איז דער רעזשיסער מערסטענס געזעסן ביי זיין טיש אויף דער בינע. איצט פֿירט ער שוין זיינע פּראָבן פֿון טעאַטער־זאַל, פֿון וואַנען ער קאָן אַלץ בעסער קאָנטראָלירן, איינשטעלן, אויסשלייפֿן, פֿאַרפֿיינערן. ניט איין זאַך ווערט נאָך איצט איבערגעאַרבעט, אויפֿסניי אַראַנזשירט, שעהנלאַנג פּראָבירט — ביז מען גיט די ערשטע, אַמאָל אויך אַ צווייטע און אַ דריטע, גענעראַל־פּראָבע, וואָס דאַרף שוין זיין אַ פֿול־שטענדיקע פֿאַרשטעלונג, אָן אַ פּובליקום.

מיט דעם איז איינגנטלעך די פֿונקציע פֿון רעזשיסער געענדיקט. אַ קונסט־ווערק, זאָגט ריכאַרד וואַגנער, ווערט אַ ווערק מיט דעם, וואָס עס דערשיינט. די פֿאַרשטעלונג פֿאַרן פּובליקום דאַרף שוין גיין גלאַט, אָן דער הילף פֿונם רעזשיסער. אָבער אויך דעמאָלט וועט דער געוויסנ־האַפֿטער רעזשיסער נאָך זיצן אין טעאַטער, כּדי צו נאָטירן אפֿשר נויטיקע ענדערונגען און אויסבעסערונגען — ווייל פּאַקטיש איז אַ פֿאַרשטעלונג ערשט פּערפֿעקט, ווען זי ווערט דערגאַנצט דורכן רעאַגירן פֿון צוקוקער־

עולם. דאָס „אויפֿנעמען" די פֿאָרשטעלונג מצד דעם צוקוקער וועט זיין דער בעסטער פּרואוושטיין פֿאַרן רעזשיסער. אַחוץ דעם ווערט די טעאַטער־מאַשין געוויינטלעך „לויז" נאָך אַ ריי כסדרדיקע פֿאָרשטעלונגען און זי קאָן לייכט אַראָפּ פֿון די קונסט־רעלסן. מוז דער פֿאָרזיכטיקער רעזשיסער פֿון צייט צו צייט אַראַנזשירן אויפֿפֿרישונג־פּראָבן — און אַזוי מיטגיין מיט דער פֿאָרשטעלונג, פֿאַר וועלכער ער ווערט באַגלייט אויף זיין מי־פֿולן וועג אַמאָל מיט אַ גוט וואָרט פֿון דער קריטיק און גאָר זעלטן מיט אַפּלאָדיסמענטן פֿון אַ דאַנקבאַרן פּובליקום.

טעאַטער־קריטיק

קריטיק — ווי אויבערפֿלעכלעך און נישט פֿאַכמעניש זי מעג אָפֿט זיין — איז אַלע מאָל געווען אָדער אַ טרייבקראַפֿט אין דער אַנטוויקלונג פֿון קינסטלערישן געשמאַק ביים קינסטלער ווי ביים קונסט־געניסער, אָדער אַ שווערשטיין, וואָס האָט זיך געלייגט פּאָפּערעק דעם שטראָם און אים פֿאַרקירעוועט אויף אַן אַנדערן וועג. דעם קינסטלערס שאַפֿונג־פּאָטענץ וועט בלויז עכאָ־אַרטיק אָפּקלינגען אין געניסערס איבערשאַפֿונג־מעג־לעכקייטן — דער קונסט־קריטיקער דאַרף דידאַזיקע מעגלעכקייטן אויס־ברייטערן. אָבער „קונסט־ווערק זיינען אומענדלעך איינזאַם... בלויז ליבע קאָן זיי גרייכן, באַנעמען און האַלבוועגס אורטיילן וועגן זיי" — שרייבט ראַינער מאַריאַ רילקע אין זיינע „בריוו צו אַ יונגן דיכטער". דאַרפֿן נישט טרוקענע קעפּ, פּאַרמעט־טעאָרעטיקער און פּרעס־אַגענטן אורטיילן איבערן קינסטלערס ווערק, נאָר מענטשן, וועלכע זיינען אַליין שאַפֿנדיקע קינסטלער.

פֿאַראַן אַ גרויסער חילוק צווישן טעאַטער־קריטיק און ליטעראַטור־קריטיק. איין עקזעמפּלאַר פֿון אַ בוך איז גענוג דורות־לאַנג צו זיין אַ „קאָרפּוס דעליקטי", אַרום וועלכן עס קאָן זיך שאַפֿן אַ גאַנצע קריטיק־ליטעראַטור. סעמיועל פּעפּיס האָט פֿאַרצייכנט אין זיין טאָג־בוך, אַז שעקס־פּירס „ראָמעאָ און דזשוליעט" איז „דאָס ערגסטע, וואָס מיר איז אויס־געקומען צו הערן אין מיין לעבן" — און ניט קיין קלענערער ווי לעסינג האָט נישט איינמאָל צוזאַמענגעפּאָרט שעקספּירן מיט ליטעראַרישע ניש־טיקייטן פֿון זיין צייט; וויליאַם ווינטער, איינער פֿון די אָנגעזעענסטע אַמעריקאַנער קריטיקער, איז געווען איבערצייגט, אַז איבסען און זיינע עפּיגאָנען „האָבן אינגאַנצן ניט פֿאַרשטאַנען וואָס עס מיינט טעאַטער, אויב זיי האָבן אויסגעקליבן פֿאַר אַ פּאַסיקן מעדיום די בינע, אויסצודריקן דורך איר זייערע סאָציאַלע אָנשויאונגען". איז גענוג אויפֿצומישן אַ באַנד

שעקספּיר אָדער איבסען, כּדי דידאַזיקע מיינונגען צו קאָרעגירן. אין 1852 האָט דער „ניו־יאָרק העראַלד“ באַצייכנט די פּיעסע „אָנקל טאָמס קעבין“ ווי „אַ זאַך פֿון שלעכטן געשמאַק... איז נישט אין איינקלאַנג מיט דער קאָנסטיטוציע... און איז באַרעכנט אָנצוצינדן אַ העלישׁ פֿייער פֿון געפֿערלעכסטן כאַראַקטער פֿאַרן גאַנצן לאַנד“; און נאָך אין 1905 שרייבט דער קריטיקער פֿון „ניו־יאָרק העראַלד“, אַז „דער איינציקער וועג ווי אַזוי אויסצוואָרצלען „מיסעס וואָרנס פּראָפֿעשאָן“ (פֿון בערנאַרד שאָו) איז: אויסצושניידן די גאַנצע פּיעסע“, ווייל „ס׳איז שווער ריין צו האַלטן אַ חזיר־שטאַל“.[79] היינט זיינען עס ביידע קלאַסישע ווערק.

אַנדערש מיט אַ טעאַטער־פֿאָרשטעלונג. דער לייענער קאָן נאָך רע־ווידירן דעם קריטיקערס אורטייל וועגן בוך, אָבער דער טעאַטער־גייער, וואָס פֿאַרפֿעלט די פֿאָרשטעלונג, וועט קיינמאָל דערצו קיין געלעגנהייט ניט האָבן. האָט גאָלדפֿאַדענס דור געמעגט פֿאַרניינען זיינע „קוני לעמעלס“, און דער ווערט פֿון יעקב גאָרדין מעג נאָך היינט באַצווייפֿלט ווערן — דער בוך־קריטיקער האָט נאָך אַלץ צייט, אויפֿן גרונט פֿון אַ געדרוקטן אָדער געשריבענעם עקזעמפּלאַר, אַרויסצוטראָגן זיין אורטייל. אָבער וואָו קומט אַהין דאָס ריין־טעאַטראַלע, די וויזיע פֿון רעזשיסערישער קאָנצעפּציע, דאָס שימערירן פֿון רעפֿלעקטאָרס, דער ריטם פֿון שוישפּילערישער פּויזע? „אַ פֿאָרשטעלונג איז אַ לעבעדיקער אָרגאַניזם, וואָס ווערט געשאַפֿן דורך דיכטער, אַקטיאָר, דעקאָראַטאָר, טעכניקער, רעזשיסער און צוקוקער. אַזוי לאַנג לעבט דערדאָזיקער אָרגאַניזם, כּל־זמן די פֿאָרשטעלונג געדויערט. וואָס בלייבט נאָכן פֿאַלן פֿון פֿאָרהאַנג? דער געדרוקטער אָדער געשרי־בענער עקזעמפּלאַר פֿון דער דראַמע, די צייכנונג פֿון קאָסטיום אָדער דער דעקאָראַציע־פּלאַן, די פֿאָטאָגראַפֿיע פֿון אַ מיזאַנסצענע... זייער זעלטן דאָס רעזשי־בוך... קאָן איינע פֿון די דערמאָנטע זאַכן, אָדער אַלע אינאיינעם געבן אַ בילד פֿון אַ פֿאָרשטעלונג? קיין מאָל נישט“.[80] ניין־צענטל פֿון אָט דער גאַנצער טעאַטראַלער כּשוף־וועלט גייט פֿאַרלוירן פֿאַר דער טעאַטער־געשיכטע — אַפֿילו די אויספֿירלעכסטע מאָנאָגראַפֿיע וועט עס ניט אָפּראַטעווען. ראַשעלס שוישפּילערישער אויפֿברויז האָט צו אונדז אַריבערגעשוימט אין אַ כאַאָטישן געראַנגל פֿון ראָמאַנטיק, ווען

---

[79] M. J. Mozes and J. M. Brown: "The American Theatre as Seen by Its Critics, 1752—1934", New York, 1934.

[80] ד״ר מיכאל וויכערט — די דייטשע טעאַטער־אויסשטעלונג אין מאַגדעבורג — „יידיש טעאַטער“, וואַרשע, 1927, בוך 3־4, ז׳ 330.

עס „איז די קינסטלערישע וועלט בנוגע איר געווען געטיילט אין צוויי מחנות — די ערשטע, וואָס האָט איר געזונגען די העכסטע לויב־לידער און כסדר געוואָרפֿן קרוינען און בלומען צו אירע פֿיס, און די צווייטע, וואָס האָט נישט אויפֿגעהערט צו שוימען מיט גיפֿט און מיט גאַל".[81] זאָלן מיר אָנגעמען פֿעני קעמבלס מיינונג, אַז „זי איז דער גרעסטער דראַמאַטישער זשעני, וואָס איך האָב ווען עס איז געזען" — אָדער היינריך היינעס באַהויפּטונג, אַז ראַשעלן האָט געפֿעלט נאַאיוויטעט, און „אין קונסט איז אמתע גרויסקייט אָן נאַאיוויטעט אוממעגלעך"?[82] „אַלע וויכטיקע קריטיקער פֿון איר צייט רעדן וועגן דער נאַטירלעכקייט, ניט־געמאַכטקייט פֿון איר רעדן און האַלטן זיך אויף דער בינע" — און דאָס איז אויך „אונדזער היינטיקע שפּראַך" — אָבער „אין די הונדערט יאָר האָבן זיך דאָך פֿיל באַגריפֿן און געשמאַקן געענדערט".[83] איז עס אַזוי זיכער, אַז דער היינטיקער באַגריף וועגן „נאַטירלעכקייט" איז געגוי לויטן געשמאַק פֿון ניינצעגטן יאָרהונדערט? אַפֿילו די ייִנגערע פֿון איר, קאָקלעין און סאַראַ בערנאַר, פֿלאַטערן שוין קוים אין פֿאַרעלטערטן כימערע־לאַנד פֿון אַנעקדאָט — פּונקט ווי אונדזערע, כמעט היינטצייטיקע דוד קעסלער און מאָגולעסקאָ (הגם מיר האָבן שוין לענגערע ביאָגראַפֿיעס וועגן זיי: מ. אָשעראָוויטשס „דוד קעסלער און מוני וויזענפֿריינד" און ז. זילבערצווייגס „אַברהם גאָלדפֿאַדען און זיגמונט מאָגולעסקאָ"). אַנדערע זיינען פֿאַרגליווערט אין קנאַפּ־זאָגנדיקע עפּיטעטן: דער „אימפּאָזאַנטער" זאָנענטאַל, דער „גאָט־געבענטשטער" קאַינץ און מאָיסי, די „געטלעכע" דוזע, די „ריזן" גראַסאָ און שילדקרויט, דער „חנעוודיקער" וואַרלאַמאָוו און סעם שילינג — נאָר זעלטן פֿאַרצייכנט די קריטיק פֿון יענעם דור זייערס אַ שוישפּיל־סצענע, אַ זשעסט, אַ טאָן. דער היינטיקער קלאַנג־פֿילם וועט ווערן דער אַרכיוו פֿאַר היסטריאָנישער קונסט — אָבער אַפֿילו שאַליאַפּינס „דאָן קיכאָט" האָט אין פֿילם (אין פֿאַרגלייך מיט זיינע בינע־קרעאַציעס) דעם בייגעשמאַק פֿון אַ בלאַסער פֿאָנאָגראַף־פּלאַסטינקע. די גרעסטע בינע־פֿאָרשטעלונג הערט אויף צו עקזיסטירן מיטן אַראָפּפֿאַלן פֿון פֿאָרהאַנג — און מיט דער לעצטער פֿאָרשטעלונג האָט דער טעאַטער־קריטיקער אויך פֿאַרלוירן זיין קריטיק־אָביעקט. וועט דער ליטעראַטור־

---

[81] אַברהם טייטלבוים — ראַשעל — „באָדן", ניו־יאָרק, באַנד 2, נומער 2, 1935, ז' 6 און 7.

[82] לויט אַב. קאַהאַן: „ראַשעל", ניו־יאָרק, 1938, ז' 106 און 225.

[83] דאָרט, ז' 103 און 104.

קריטיקער נאָך קאָנען אָנווייזן אויף אַ גרויס פֿאַראייניזאַמט ווערק — דער טעאַטער־קריטיקער וועט מיט אַ דורכגעפֿאַלענער פֿאָרשטעלונג גאָרניט „באַווייזן". די געדרוקטע מומיע — זיין טעאַטער רעצענזיע — איז דער איינציקער עדות, וואָס עס בלייבט בירושה דעם טעאַטער־פֿאָרשער.

דער ווערט פֿון בוך־ווערק איז אַזוי אַרום אין זיך פּאָזיטיוו — דער ווערט פֿון טעאַטער־ווערק איז רעלאַטיוו לויט זיינע געניסער און קאָסע־דערפֿאָלג.

אין אָט דעם חילוק ליגט טאַקע די געפֿאַר: אין אַ הרף־עין (ס׳רוב ניט קענענדיק פֿון פֿריער דעם טעקסט פֿון דער פּיעסע) דאַרף דער טעאַטער־קריטיקער, מיטן נס פֿון „ויהי בחצי הלילה", תּיכּף פֿאַר מאָרגן פֿרי שילדערן פֿאַרן לייענער דעם אינהאַלט און באַדייט פֿון דער פּיעסע, רעזשי, אויסשטאַטונג און שוישפּילערישע לייסטונג. מיטן יוליוס צעזאַרשן „ווענו, ווידי, וויצי" קומט ער און זעט און — אָדער עס זיגט ביי אים די פֿאָרשטעלונג מיט „הויכע" לייכטזיניקע סאַנקציע־עפּיטעטן, אָדער ער זאָגט זיך אָפּ אין איילעניש זיין קריטישן מאמר און לאָזט די פֿאָרשטעלונג אַ פֿאַרצווייפֿלט־באַזיגטע. עס קומט־אויס ווי ער וואָלט זיך אַריינרייסן צווישן טעאַטער און דעם טעאַטער־גייער. דאָס מאַכט אים במילא פֿאַר אַ פֿאַטאַלן רעקלאַמע־אַגענט אין פּאָזיטיוון ווי אין נעגאַטיוון זין; וואָרעם פֿון אָט דער שטימונג־קריטיק הענגט דאָך אָפּ דער ווייטערדיקער גורל פֿון דער פֿאָרשטעלונג — וואָס באַדייט אָפֿט אויפֿקום אָדער אומקום פֿון קינסטלערישער קאַריערע, הצלחה אָדער באַנקראָט פֿון אַ צען טוצן עקזיסטענצן. און ס׳איז כּמעט אַן אַקסיאָם אין טעאַטער: די גינסטיקסטע קריטיק וועט קיין שלעכטע פֿאָרשטעלונג ניט ראַטעווען — פֿאַלשע קריטיק קאָן באַגראָבן גאַנצע טעאַטער־וועלטן. קריטיק קאָן דעריבער דעם טעאַטער אויפֿבויען, אָבער זי קאָן אים אויך צעשטערן.

אויב אַזוי — זאָל דער טעאַטער־קריטיקער זיין אַ סענטימענטאַלער בעל רחמים אין זיידענע הענטשקעס (צו זיין אַ גרויסער קריטיקער פֿאָדערט זיך צו זיין אויך אַ גרויסער דזשענטלמאַן, זאָגט אַרטור האָפּקינס) — אָדער זאָל ער זיך האַלטן אין פֿלאַובערטישן כּלל, אַז אין קונסט־עניני׳ם מוז מען זיין אָביעקטיוו־ריקזיכטסלאָז?

קאָן מען בכלל רעדן וועגן אָביעקטיווער טעאַטער־קריטיק?

דער צוקוקער קומט אין טעאַטער פֿריי פֿון ספּעציפֿישע טענדענצן, ווייניקער אָנגעלאָדן מיט פֿאַרטיקע טעאָריעס; ער קאָן אַזוי אַרום לייכטער באַווירקט ווערן פֿון דער פֿאָרשטעלונג. טאָלסטאָי האָט בכלל געמאָסטן דעם ווערט פֿון אַ קונסט־ווערק לויט דער ווירקונג, וואָס זי איבט־אויס

אויפֿן געניסער. אָבער אָט דאָס „אָביעקטיווע באַווירקט ווערן״ איז דאָך פֿאַרט אַ ריין סוביעקטיווער פּראָצעס — אָפֿט נאָך אַ סוביעקטיוו־פּרימי־טיווער. ווירקט דען ניט אויף געוויסע טעאַטער־גייער אַ שעקספּיר־פֿאַר־שטעלונג (הגם טאָלסטאָי האָט פֿאַרניינט שעקספּירן!) פּונקט ווי אויף אַנדערע ווירקט אַ „שטאַרקע״ מעלאָדראַמע? קומט נאָך דערצו די אויפֿ־געבלאָזענע רעקלאַמע, וואָס שטעלט־פֿאַר צווייט־ און דריט־קלאַסיקע שפּילער ווי אויסגערופֿענע סטאַרס, „געוועזענע״ מיטגלידער פֿון מאָסקווער קונסט־טעאַטער אד״גל — וואָס בלייבט דעמאָלט פֿון דער „אָביעקטיווי־טעט״ פֿון נאַאיוון צוקוקער? דאָ ווערן אַפֿילו דערפֿאַרענע קריטיקער גע־שטרויכלט — בפֿרט ווען עס האַנדלט זיך וועגן פֿרעמד־שפּראַכיקע קינסטלער. האָט דאָך שוין אַלפֿרעד קער פּראָקלאַמירט אַ מיטלמעסיקע אַקטריסע פֿון דער „הבימה״ ווי אַ מאָדערנע סאַראַ בערנאַר, און איינער פֿון די אָנגעזעענסטע ענגלישע טעאַטער־קריטיקער אין ניו־יאָרק האָט צונישט געמאַכט מיכאַיל טשעכאָווס וואודערלעכע מיניאַטור „זאַביל״ — ווייל מען האָט דעמאָלט צופֿעליק אָפּגעלייקנט, אַז טשעכאָוו איז געווען פֿאַרבונדן מיטן מאָסקווער קינסטלערישן טעאַטער. נעמט מען נאָך אין באַטראַכט די פּראָפֿעסיאָנעלע אָנשטרענגונג פֿון טעאַטער־קריטיקער, וועל־כער איז געצוואונגען (אָפֿט עטלעכע אָוונטן אין וואָך) אויסצוזיצן יעדע פּרעמיערע־נאַרישקייט — צו וועלכער ער קומט שוין במילא „קריטיש״ געשטימט — דאַרף מען זיך ניט וואונדערן וואָס גאַר אָפֿט פֿאַלט ער אַריין אָדער אין פּאַטעטישע לויב־גוזמאות, אָדער ער פֿאַרגעסט זיינע גוטע מאַניערן און נעמט זיך היסטעריש זידלען מיט פֿאַרניכטנדיקער איראָניע.

אָנשטאָט צו באַהאַנדלען די פֿאַרשטעלונג מיט פֿאַכמענישן וויסן, ווערט אויף דעם אופֿן דער קריטיקער מיטגעריסן מיט דער מאַסן־פּסי־כאָזע און לאָזט זיך „צופֿעליק באַווירקן״ ווי די העלדין פֿון פּיראַנדעלאָס „ביזט גערעכט, אויב דו מיינסט, אַז דו ביזט גערעכט״. אָבער — צי וועלן מיר אויפֿן גרונט פֿון פּאָעטישער לירִיק וועגן אַ „בלויען הימל״ קאָנסטרואירן אַן אַסטראָנאָמישן סיסטעם? איז דאָך נאָך פֿאַראַן אויך אַ וויסנשאַפֿטלעכער אמת וועגן הימל. זיכער איז דאָ אַ חילוק צווישן באַ־נעמען קונסט־ווערטן און וויסנשאַפֿט — די וויסנשאַפֿט „אינפֿאָרמירט״, בעת קונסט דאַרף „באַווירקן״. וועט טאַקע דאָס „סוביעקטיווע רעאַגירן״ זיין אַ אויסגעצייכנטער באַראָמעטער פֿאַרן סענסיטיוון קונסט־קריטיקער — אָבער צוגלייך וועט זיין סוביעקטיווער אורטייל אויך מוזן דורכגיין די צענזור פֿון זיין מענטאַליטעט. וואָרעם „דער טעאַטער־קריטיקער איז אַנדערש פֿונם רעצענזירנדיקן רעפּאָרטער מיט דעם, וואָס ער איז

מער פֿאַראינטערעסירט אין דער אידייע פֿון דעם, וואָס עס קומט פֿאָר, ווי אין פֿאַקט גופֿא... ווייל ער איז אַן עסייאיסט, ניט קיין זשורנאַליסט״.[84]

כּדי אַ קריטיק זאָל קאָנען באַלערנען דעם קינסטלער ווי דעם קונסט־געניסער, מוז זי אויך קאָנען זאָגן פֿאַר וואָס דאָס קונסט־ווערק איז גוט אָדער שלעכט. ווען דער אַנאַליטיש־קאָנסטרוקטיווער קריטיקער מוזן זוכן זיין אמת אויך אין „וויסנשאַפֿטלעך־אַבסאָלוטן״. אָנגעגורט מיט טעאָריעס, וועט ער אפֿשר קומען צו דער פֿאַרשטעלונג באַאיינפֿלוסט פֿון פֿאַרשידענע שיטות און מעטאָדן אין טעאַטערוועזן — ער וועט אָבער קאָנען קאָנטראָלירן זיין „אָביעקטיוון״ אורטייל דורך זיין קינסטלערישן געשמאַק, און צוגלייך אימשטאַנד זיין צו צוימען זיין „סוביעקטיוויטעט״ דורך טעאַטער־וויסן און דערפֿאַרונג. ס׳איז נאַטירלעך שווער צו דערוואַרטן, אַז איין מענטש, דער טעאַטער־קריטיקער, זאָל זיין באַהאַוונט און קאָנען אורטיילן ווי אַ אויטאָריטעט איבער אַלע טעאַטער־עלעמענטן — פּיעסע, שוישפּיל, רעזשי, דעקאָראַציע, באַלייכטונג, קאָסטיום, גרים — און נאָך דערצו רעדן אין נאָמען פֿון אַ צושויער. וויפֿל למשל ווייסט דער דורכשניטלעכער קריטיקער וועגן דעם שווערן וועג, וואָס עס מאַכט־דורך דער רעזשיסער פֿון דער ערשטער לייען־פּראָבע ביז צו דער פֿאָרשטעלונג? אָבער נאָך אַלעמען דערוואַרט דאָך דאָסזעלבע וויסן דער קריטיקער פֿון רעזשיסער. דורך געהעריקער צוגרייטונג און אינטענסיווער אַרבעט — ביי אַנטשפּרעכנדע פֿעאיקייטן, פֿאַרשטייט זיך — קאָן מען אויך דאָס באַווייזן. קונסט איז אין דעם פּרט אייגן־ניציק און פֿאַרלאַנגט דעם קינסטלערס לייב־און־לעבן — און ווייל דער קונסט־קריטיקער שטיין אויף זיין הייך, מוז אויך ער טעגלעך „פּראַקטיצירן״ זיין פּראָפֿעסיע. טעאַטער דאַרף ווערן דעם טעאַטער־קריטיקערס „טעגלעך־ברויט״. אַן קענטניש פֿון דראַמאַטורגישע, שוישפּילערישע און טעכנישע פּראָבלעמען, וועט אָפֿט דער קריטיקער אָנווייזן רעזשיסערישע פֿעלערן, וואָס ליגן גאָרניט אין גדר פֿון רעזשי, אָדער ער וועט לויבן די רעזשי אויפֿן חשבון פֿון דראַמאַטורגישע אָדער שוישפּילערישע פֿאַרדינסטן. פֿאַך־קענטניש וועט אים העלפֿן זיך בעסער צו אָריענטירן און אים פֿאַרהיטן, ער זאָל ניט דאַרפֿן בלאָנזשען אין „הימל־הויכע״ נעבולאָס צו באַשאַפֿן „אַסטראָנאָמישע טעזיסן״ פֿאַר יעדן פֿאַבריצירטן סטאַר־סיסטעמל. אויך דעמאָלט וועט מסתּמא דעם קריטיקער ניט זיין באַשערט צו פֿאַרמיאוסן אַ טעאַטראַלישע פֿלאַכ־

---

[84] John Mason Brown—Critics and Criticism—"Upstage", New York, 1930.

קייט, וואָס האָט געפֿונען חן אין די אויגן פֿון פּובליקום — און נאָך זעלטענער וועט אים געלינגען דורך ליוב אַרויסצווינגען אַ פֿאַרשטעלונג, וואָס געפֿעלט ניט דעם צוקוקער (בפֿרט ווען עס האַנדלט זיך וועגן טע־אַטראַלע עקספּערימענטן און בינע־נייקייטן). אָבער דורך זיין עקשנותדיק איינשטעלן זיך פֿאַרן קינסטלערישן אמת וועט ער אַרויסרופֿן צו זיך דעם רעספּעקט און פֿאַרטרויען מצד יענע, פֿאַר וועלכע ער דאַרף זיין דער אָנ־ווייזער און דער קונסט־אַנטפּלעקער.

וויניקסטנס אין די צוויי הויפּט־עלעמענטן פֿון טעאַטער — די פּיעסע און דער אַקטיאָר — מוז דער קריטיקער זיין אַ בקי און נישט בלאָנזשען צווישן פֿאַרס און קאָמעדיע, שאַרזש און גראָטעסק, צווישן דעם אַקטיאָרס „אויסערלעכע מיטלען" און זיין קינסטלערישער קרעאַציע. דאָ פֿאָדערט זיך ממש טעאַטער־עברי. דער קריטיקער מוז זיכער זיין אין זיין אורטייל ווי אַ געניטער דיאַגנאָסטיקער און זיין פֿאַרזיכטיק ווי אַ אָפּגעהיטער כי־רורג. צוגלייך דאַרף ער אַליין זיין אַ קינסטלער, כּדי צו קאָנען ווירקן שאַפֿעריש און אַנטפּלעקן פֿאַר אונדז די אייגנטלעכע מיסטעריע פֿון טעאַטער.

האַלטנדיק אַ וואַכזאַם, קריטיש אויג אויף יעדער דערשיינונג און מאַנגל אין טעאַטער, אורטיילנדיק געטרײַ דעם מצב און באַדערפֿניש פֿון דער טעאַטער־קולטור, וועט ער אויך מוזן — מיט איבערגעבענער ליבע און וויט־לויפֿנדיקער וועלט־ און מענטשן־קענטניש — פֿאַרשטיין דאָס פֿאַרהעלטניש צווישן טעאַטער און טעאַטער־גייער. ער וועט דאַרפֿן אַרויס־שיילן די אמתע כּוונה פֿון קינסטלער און אָפּשיידן דעם קינסטלערישן אמת פֿון שקר. גרויסע קונסט־ווערק באַזיצן אַחוץ עסטעטישע אויך עטישע מעלות. ניט זעלטן איז פֿון דעם אָפּהענגיק די דויערהאַפֿטיקייט פֿון ווערק גופֿא ווי אויך די ווייטערע ריכט־ליניע פֿון דער געגעבענער קונסט בכלל. הינטער זיי שטייט געוויינטלעך די רעלאַטיווע עטישע פּער־זענלעכקייט פֿון קינסטלער. וועט דער קריטיקער דאַרפֿן זיין זייער אָפּ־געהיט ביים אויסקלויבן זיין „ליבלינג" צווישן דראַמאַטיקער, אַקטיאָרן אָדער רעזשיסערן. ווייל קרוינענדיק זיינע „געטשקעס", וועט ער אויף זיי אָנשטעלן זיין גאַנצן גלאַריע־רעפֿלעקטאָר און מיט דעם זיך אַליין פֿאַרבלענדן די אמתע טעאַטער־יצירה. ער וועט דעמאָלט זיך געפֿינען אין היפּנאָז פֿון יענעם צירקוס־קינד, וואָס וואָגלט אין איבערגעבנקייט מיט די קלאָונישע הפֿקר־יונגגן, ווען אָפֿילו אונטערן קנאַל פֿון זייער בייטש. אויף דעם אופֿן וועט ער סיי ווי אַלעמען ניט צופֿרידנשטעלן און וועט נאָר צוגעוואוינען מען זאָל באַטראַכטן זיין קריטיק בלויז פֿון אַ טובה־

אָדער רעה־שטאַנדפּונקט. דער קלוגער קריטיקער וועט אויסמיידן יעדע הינטערקוליסן־פֿאַרגעטערונג און זיך אויסהיטן צו פֿאַלן כּורעים פֿאַר געשטעמפּלטע אַטעסטאַטן. ער וועט דאַרפֿן געדענקען פּאַסקאַלס טיפֿזיניקע עצה, אַז „ס'איז געפֿערלעך צו פֿיל צו ווייזן דעם מענטשן ווי שטאַרק ענלעך ער איז צו דער חיה, נישט אָנווייזנדיק אויך אויף זיין גרויסקייט — אַזוי איז אויך געפֿערלעך אים צו פֿיל צו ווייזן זיין גרויסקייט, נישט אָנווייזנדיק צוגלייך אויף זיינע חסרונות". דער געוויסנהאַפֿטער קריטיקער טאָר נישט פֿאַרזען ביידע זייטן פֿון דער מטבע. ער טאָר אויך נישט פֿאַרגלויבט זיין אין זיינע אויסדערוויילטע קינסטלער מיט חסידישער התפּעלות ווי צו כּסדר־פֿעלערלאָזע געטער, באַהאַנדלענדיק אַנדערע ווי „אייביק פֿאַרלאָרענע" טאַלאַנטלאָזיקייטן. ער דאַרף באַטראַכטן יעדע נייע טעאַטער־שאַפֿונג ווי אַ מעשה־בראשית און זיך באַציִען צו יעדן מיט־באַשאַפֿער ווי צו אַ פֿרישן דעבוטאַנט. די איינציקע אויפֿגאַבע פֿון זיין קריטיק מוז זיין: מיט וואָס בולטערע מיטלען צו אַנטפּלעקן דעם אמתן ווערט פֿון דער פֿאָרשטעלונג אין איר גאַנצן באַנעם, כּדי דורך איר אַנאַליז צו דינען דער אַנטוויקלונג פֿון דער טעאַטער־קונסט בכלל.

* *
*

עס זיינען זיכער פֿאַראַן אַסך מער גוטע פּיעסן (און אפֿשר אויך מער גוטע קריטיקערס) ווי פּערפֿעקטע טעאַטער־פֿאָרשטעלונגען. אָבער דער קריטיקער דאַרף געדענקען, אַז ס'איז לייכטער אָנצושרייבן אַ קריטיק (און אפֿשר אויך אַ פּיעסע) ווי אויפֿצושטעלן אַ קאָמפּליצירטע טעאַטער־פֿאָרשטעלונג, און פּונקט ווי ער דערוואַרט נישט פֿון יעדער פּיעסע אַ נייע נבואה, דאַרף ער אויך נישט דערוואַרטן פֿון יעדער פֿאָרשטעלונג גאָטס וואונדער. ער איז אַוודאי פֿריי אין זיינע „פּריוואַטע שוואַכקייטן" פֿאַר באַזונדערע קונסט־צווייגן און שיטות, און קיינער וועט אים נישט דיקטירן צי זיין מע־טאָד זאָל זיין בליצנדיקע אימפּרעסיע אָדער אַנאַליטישע גריבלעריי — אָבער פֿאַרלאַנגען קאָן מען פֿון אים באַציאונג, פֿאַרשטענדניש, ער זאָל נאָכגיין דער פֿאָרשטעלונג. אַ טעאַטער־פֿאָרשטעלונג ווערט דאָך כּמעט יעדעס מאָל אויפֿסניי באַזונדער באַשאַפֿן. דאָ קאָן באמת די קריטיק שטיין ביי געבורט און העלפֿן און רייניקן און אויסצערטלען — זי קאָן ווערן אַ מיטבאַשאַפֿער.

איז אפֿשר דעם קריטיקערס פּלאַץ אין טעאַטער און נישט מחוץ פֿון אים. זייענדיק אַן „אינעווייניקסטער", וואָלט דער טעאַטער־קריטיקער

געקאָנט רעגולירן דעם אורטייל און געשמאַק פֿון קינסטלער ווי פֿון טעאַטער־גייער: אָנווייזן אַ ריכטונג, אַנטפּלעקן די טיפֿן און אַנטבלויזן די צילן פֿון דער בינע־אידייע, אונטערזוכן די קוואַלן און מיטלען פֿון דער קינסטלערישער אָדער „געקינצלטער" בינע־ווירקונג, אויספֿאָרשן און אָפּ־היטן דעם מצב און מהות פֿון דער טעאַטער־קולטור בכלל — באַשאַפֿנ־דיק אַזוי אַרום אַ מין „קאָנטינואירנדיקע טעאַטער־שול" וועגן ווערט און אומווערט פֿון דער פּיעסע און בינע־לייסטונג. גרויסע טעאַטערס האָבן שטענדיק געהאַט זייערע סטאַבילע „הויז־קריטיקער" (די דראַמאַטורגן האָלענדער, האָפֿמאַנסטאַל און האָך ביי ריינהאַרטן, דאַנטשענקאָ ביי סטאַ־ניסלאַווסקין. איז דאָך טעאַטער די זעלטענע קאָלעקטיווע קונסט — פֿאַרוואָס זאָל טאַקע דער קריטיקער ניט ווערן איינער פֿון זיין קאָלעקטיוו און זיין דאָס „קינסטלערישע קריטעריום" צווישן בינע און פּובליקום — ? זיין קריטיק וועט דעמאָלט בלי ספֿק זיין אַ קרעאַטיווע.

טעאַטער פֿאַר מאַסן

ביי יעדן איז איינגעבוירן דער אינסטינקט פֿאַר שפּיל. עס ציט דעם מענטשן — קינדער ווי דערוואַקסענע — צו „פֿאַרווײַלונג", וואָס געפֿינט אַן אויסדרוק אין אינדיווידועלע אָדער קאָלעקטיווע שפּילן, אין טעאַטראַלישע צערעמאָניאַלן און מאַסן־דעמאָנסטראַציעס פֿון פֿרייד און טרויער, און נאָך מער אין דער נויגונג פֿון וועלן זיך „באַווייזן" — אויסשפּילן זיך. ווען מיר בינדן־אויס פֿאַרזיכטיק אונדזער קראַוואַט, היטן פּינקטלעך דעם קנייטש אין די הויזן — אָבער דווקא דעמאָלט, ווען מיר דאַרפֿן „גיין צווישן מענטשן" — ווילן מיר ניט דערביי (אַחוץ באַפֿרידיקן אונדזער קולטיווירטן געשמאַק) אויך אַביסל „אַ שפּיל טון" פֿאַר יענעם? ווען דער רעדנער באַמיט זיך וואָס שענער און איינדרוקספֿולער צו רעדן — ליגט ניט אין דעם אויך אַ געוויסע „שוישפּילערישע" פּאָזע? ווי אַנדערש פֿילט אונדזער געמיט ביי אַ פּשוטן באַנקעט, ווען מיר טוען נאָר אָן אַ פּאַפּירן מיצל אויפֿן קאָפּ — מיר „שוישפּילן".

יעדער עפֿנטלעכער אַרויסטריט טראָגט מיט זיך אַ געוויסע דאָזע „טעאַטראַלישקייט". שוין ביי פּרימיטיווע שבטים באַגעגנען מיר אינסצענירטע יאַגד־ און מלחמה־שפּילן, אין וועלכע דער פֿאַרבאָרגענער פֿאַרלאַנג נאָך טעאַטראַלן אויסדרוק האָט אַרייַנגעגאָסן זיין אָנגעהויפּטע עמאָציע. דעם פֿאַרצייטיקן מענטשן איז ניט גענוג געווען די טאָג־טעגלעכע יאַגד אָדער דער געלעגנטלעכער שלאַכט־טומל — זיין אימפּראָוויזירטע שפּיל האָט אים געדאַרפֿט דערמאָנען אָן די אַלע געפֿאַרן, וואָס ער האָט דורכגעמאַכט אין קאַמף מיט זיינע יאַגד־קרבנות אָדער אין שטרייטן מיטן געפֿערלעכן שונא. ער האָט זיך געגרויסט אין „זיגער־טאַנץ" מיט זיין פֿלינקייט און מיט דער זיכערקייט פֿון זיין האַנט; דאָס האָט אים געגעבן חשק און הבטחה אויף ווייטערדיקע זיגן. און האָט ער זיך צוריקגעקערט פֿון קאַמף אַ באַזיגטער, האָט דער „מלחמה־מאַרש" געדאַרפֿט אים „אַריינשפּילן" אין גלויבן, אים פּשוט „איינריידן" און דערמוטיקן, אַז ער קאָן און ער וועט זיין דער זיגער. דעמזעלבן צוועק האָבן געדינט די נאַציאָ־

נאַל־רעליגיעזע צערעמאָניעס אין די ביבלישע צייטן — ווי די פֿאָלקס־יאָמטויווים און געזעלשאַפֿטלעכע פֿייערלעכקייטן אין מיטל־אַלטער. די דייטשע „וואַלענטין־שפּילן" האָבן געפּאָרט זוּוגים און געוועקט ביי די מאַסן דעם קריגערישן רייץ און אויסדויער — די קריסטלעך־רעליגיעזע שפּילן האָבן געדאַרפֿט שטאַרקן די אמונה און העלפֿן אויסראָטן אַפּיקורסות. די מאַסן־שפּילן זיינען אַפֿילו געוואָרן אַ וויכטיקער פּאָליטישער פֿאַקטאָר. דורך „ברויט און ספּעקטאַקל" האָט מען געקאָנט רייצן אָדער שטילן דעם ווילן פֿון הונגעריקע רוימישע מאַסן — זיי געווינען פֿאַר זיך אָדער זיי מאַכן צום שונא. וואָס דווקא די באַרבאַרישע גלאַדיאַטאָר־ און חיות־קאַמפֿן האָבן מער נושא־חן געווען ביי די פֿאָלקסמאַסן ווי די איידעלע טראַגעדיע־פֿאָרשטעלונגען, איז נאָר צוצושרייבן דעם פּרימיטיוון געפֿיל, וואָס איז נאָך פֿאַרטעמפּט געוואָרן דורך אייביקער שקלאַפֿעריי. האָבן דאָך שווער פֿאַרהאָרעוועטע סוועטשאַפּ־אַרבעטער, שוין פֿון אונדזער דור, טויזנטערווייז באַגלאָצט און באַגאַפֿט די פֿליטערלעך פֿון דער „האַלב־ און פּערטל־קונסט" — ווי היינטצייטיקע מיליאָנען באַזוכער פֿאַרגעטערן נאָך די כוואַטסקע העלדן פֿון גענגסטער־פֿילם. דיזעלבע פֿאָלקסמאַסן האָט מען — ביי געהעריקער אויפֿקלערונג — געקאָנט אַריינציען אין בעסערן טעאַטער, וואָס זאָל ווערן אַ וויכטיקער יש אין זייער קולטור־לעבן.

די פֿאָלקס־פֿעסטן פֿון די לאָנדאָנער פֿאָרשטאָט־באַוואוינער, די אָבער־אַמערגאַוער „פּאַסיאָנסשפּילן" און די „וואַלענשטיין־שפּילן" אין טשעכישן שטעטל עגער האָבן געטראָגן אַן אַנדערן כאַראַקטער. די אימפּאָזאַנטע מאַסן־ספּעקטאַקלען פֿון די רוסישע סאָוועטן — דער סצעניזירטער אויפֿשטאַנד פֿון די מאַטראָזן און דער אַנטשיידנדער נצחון אויפֿן „רויטן פּלאַץ" — האָבן בולטער געמאַכט פֿאַר די מאַסן די וויכטיקייט פֿון דורכגעמאַכטן קאַמף און געשטאַרקט זייער ווילן פֿאַר דעם ענדגילטיקן זיג. אויסנוצנדיק דעם „פֿאַרלאַנג צו שפּיל", האָט מען פּשוטע פֿאַרזאַמלונגען און דעמאָנסטראַציעס פֿאַרוואַנדלט אין טעאַטראַלישע ספּעקטאַקלען — ווי מיר האָבן עס, אין קאָך פֿון אונדזער וועלט־מלחמה צוויי, געזען ביי די מאַסן־שפּילן אין ניו־יאָרקער „מעדיסאָן סקווער גאַרדן".

מיטן זעלבן חוש פֿאַר טעאַטראַלישקייט וואָלט מען געקאָנט אַריינברענגען אַסך שפּילעוודיקע פֿרייד אין וואָכעדיקן סאָציאַלן לעבן. אַפֿילו די גאַס — איבערדעקאָרירט דורך געניטע קינסטלער, באַלעבט דורך מוזיקער־גרופּעס, זינגער און טענצער — וואָלט געקאָנט דערפֿרישן דעם פֿאַרמאַטערטן פֿאַרביי־גייער און אַרויסשיילן פֿון גרויסשטאָטס נעגל דאָס

געמיט פון דער מענטשלעכער נשמה. דער אַמעריקאַנער מוזיק־ און טעאַטער־פּראָיעקט האָט אין זיין צייט געמאַכט אינטערעסאַנטע פּרואוון אויף דעם געביט.

* *
*

פאַראַן מאָמענטן אין לעבן פון די מאַסן, וואָס קיין צייטונגס־כראָניק קאָן זיי ניט אויסשעפּן, ווייל די פּאַסירונגען זיינען צופיל אָנגעהויפט און „צעשוואומען". דאָס איז אָבער אויסגעצייכנטער מאַטעריאַל פאַר טעאַט־ראַלישע מאַסן־אַרויסטריטן ביי פאָלקס־יאָמטויווים. דער קאָנדענסיר־טער קינסטלערישער אויסדרוק, דער אויפבּרויז פון אַ מאַסן־אינסצע־נירונג, קאָן אַרויסהייבן און בולט מאַכן די וויכטיקסטע און דעצידירנ־דיקע מאָמענטן, ביי וועלכע דעטאַלן זיינען מינדערוויכטיק, ווייל זיי זיינען בלויז צווישנפּונקטן אין דער קייט פון סיבה און פּועל־יוצא פון מאַסן־לעבן.

פאַרשטייט זיך, אַז דאָ קאָנען ניט קומען אין באַטראַכט קיין גע־שטעמפּלטע סטאַר־שוישפּילער. די מאַסע אַליין, וואָס האָט אין זיך דער־פילט דעם גאַנצן צאַפּל פון פאָלקס־קאַמף, וועט דאָ אַמבעסטן מסוגל זיין צו פאַרקערפּערן און אויסצודריקן מאַסן־אויפבּרויז און באַגייסטערונג. די אָנפירער פון אַזעלכע שפּילן מוזן נאַטירלעך זיין געניטע פאַך־לייט, וועלכע זיינען אויך אַליין דורכגענומען מיטן ברען פון דער באַגייסטער־טער מאַסע. אויך דער קערן פון די אָנטיילנעמער, די אָנפירער פון באַ־זונדערע גרופּעס, מוזן זיין גוט־טרענירטע סטודענטן, אָדער האַלב־פּראָפעסיאָנאַלן, וועלכע זאָלן דעם גאַנצן שפּיל געבן דעם נויטיקן רוקנ־ביין. דאָס וואָלט אפשר געווען איינע פון די אויפגאַבעס פון אַ געזעל־שאַפטלעכן פאָלקס־טעאַטער און זיין טעאַטער־סטודיע.[85]

מעגלעך אַז „דער סאָציאַליסטישער טעאַטער קאָן זיך קריסטאַליזירן ערשט דעמאָלט, ווען דער פּראָלעטאַריאַט וועט שוין האָבן אויסגע־קעמפט זיין גאַנצע מאַכט און דער סאָציאַליסטישער אויפבּוי וועט זיך שוין אַנטוויקלען אונטער רואיקע באַדינגונגען".[86] אָבער שוין איצט קאָן אַסך אויפגעטון ווערן אויף דעם פעלד דורך געהעריקער אָנפירערשאַפט

---

[85] זע: — מאַסנשפּיל (צו דער אויפפירונג פון „רויט, געל, שוואַרץ" אין מעדיסאָן סקווער גאַרדן) — „פריהייט", 31 מערץ 1928.

[86] פּ. מ. קערזשענצעוו: „דאָס שעפּפערישע טעאַטער", האַמבורג, 1922 (דייטשע אויסגאַבע).

מיט אַ געזונטן פֿאָלקס־טעאַטער און דורך ווידער־אויפֿלעבן די אַמאָליקע דראַמקרייז־באַוועגונג.

דראַמקרייזן

דער אַמאַטאָרישער דראַמקרייז איז ביי אַלע פֿעלקער געווען דער אָנהויב פֿון אַ סיסטעמאַטישער, אָרגאַניזירטער טעאַטער־באַוועגונג. אויך די אַנטוויקלונג און פֿאַרצווייגונג פֿונם יידישן טעאַטער איז געקומען ערשט נאָך אַ געוויסער „באָדן־צוגרייטונג" פֿון דילעטאַנטישע דראַמאַטישע קרייזן. „נישטאָ קיין שטעטל אָדער ישוב פֿון אייניקע הונדערט יידן, וואָס זאָל נישט האָבן געהאַט קיין ליבהאָבער־קרייז... מען קאָן ניט פֿאַרבייגיין דעם פֿאַקט, אַז די געציילטע אויסנאַמעס [פֿון זיי]... האָבן געלאָזט שפּורן אין גאַנג פֿון יידישן טעאַטער איבער דער וועלט. אַשטייגער פּוילן מיט אירע ליבהאָבער־גרופּעס ווי „האַרפֿע" און „דראַמאַטישע קונסט"... וואָס האָט צוגעפֿירט דערצו, אַז דאָס יידישע טעאַטער אין לאָדזש האָט אויפֿגעפֿירט אַסך פּיעסעס פֿון אַש, הירשביין און פֿיל איבערזעצונגען פֿון אייראָפּעאישן ריינעם רעפּערטואַר, אָדער די וואַרשעווער דראַמאַטישע „הזמיר"־סעקציע אונטער פּרצס אָנפֿירונג, צי דאָס „אַרטיסטישע ווינקעלע" אָדער די דראַמאַטישע ליבהאָבער־קרייזן אונטער דוד הערמאַנס אָנפֿירונג, צי דעם האַלב ליבהאָבער און האַלב פּראָפֿעסיאָנעלן טעאַטער אונטער דער אָנפֿירונג פֿון פּרץ הירשביין... די געזעלשאַפֿט „פֿאַדאַ" אין ווילנע, וואָס פֿון איר איז אַנטשטאַנען די „ווילנער טרופּע". אַט די דערמאָנטע געזעלשאַפֿטן און ליבהאָבער־קרייזן זיינען אויף דער וועלט געקומען נישט סתם אַזוי, זיי האָבן געהאַט אַן אידייע — דעם קאַמף קעגן דעמאָלדיקן רעפּערטואַר אין יידישן טעאַטער... דער עצם פֿאַקט פֿון זייער אַקטיוויטעט איז געווען אַ רעוואָלוציאָנערער לגבי דעם דעמאָלדיקן פּראָפֿעסיאָנעלן יידישן טעאַטער".[87]

ענלעך אַסך אַנדערע דראַמקרייזן. דער וועג פֿון יידישן טעאַטער — פֿון רומעניע און רוסלאַנד איבער גאַליציע און פּוילן ביז צפֿון־ און דרום־אַמעריקע — איז ממש געווען געפֿלאַסטערט פֿון דער פֿריידיקער, מיט־זאַמער אַרבעט פֿון אַמאַטאָרישע טעאַטער־גרופּעס. פֿון דידאַזיקע קרייזן האָט זיך רעקרוטירט אַ גרויסער טייל שפּעטערע פֿאַך־שוישפּילער. אויף די קליינע בינעלעך פֿון אָט די גרופּעס האָט ניט איין יידישע פּיעסע דורכ־

[87] זלמן זילבערצווייג: „טעאַטער מאַזאַאיק", ניו־יאָרק, 1941, ז' 263 און 264.

געמאַכט איר וועלט־פּרעמיערע, וואָס האָט גאַנץ אָפּט באַשטימט איר גורל פאַרן שפּעטערן רעפּערטואַר פון פּראָפעסיאָנעלן טעאַטער.

* *
*

די יידישע דראַמקלובן־באַוועגונג אין אַמעריקע איז זיכער אַזוי אַלט ווי דער יידישער טעאַטער — אויב נישט נאָך עלטער. דאָס יונג־יידישע אַמעריקע מיט דער מאַסן־אימיגראַציע — צווישן וועלכער עס האָבן זיך געפונען פיל אַמאַליקע טעאַטער־באַזוכער און דילעטאַנטן נאָך פון דער אַלטער היים — איז געווען אַ פּרוכטבאַרער באָדן פאַר אַזאַ טעאַטער־טעטיקייט. שוין אַרום 1881 געפינען מיר אין ניו־יאָרק „דראַמאַטיק קלאָבס" און אין 1882 באַטייליקן זיך אין באַרסקיס טרופּע אַ היפּשע צאָל דילעטאַנטן, וועלכע זיינען אַריבערגעקומען מיט דער עמיגראַנטן־גרופּע „עם עולם". אַרום 1888 עקזיסטירן שוין דריי „גאָלדפאַדען קלאָבס" און אין געציילטע עטלעכע יאָר שפּעטער פאַרמאָגט שוין ניו־יאָרק צענדליקער אַזעלכע דראַמאַטישע קלובן.[88]

אייניקע פון זיי האָבן זיך ניט באַגנוגנט מיט זייער טעטיקייט בלויז אין ניו־יאָרק, נאָר זיינען אויך געפאָרן „גאַסטראָלירן" איבער דער פּראָווינץ אונטער דער אָנפירונג פון שפּעטערדיקע אַקטיאָרן (געביל, יאַנג, מאָריס שוואַרץ א"אַ), באַזוכנדיק עליזאַבעט, פילאַדעלפיע, באַלטימאָר, גאַסטאָן און קליוולאַנד. אָבער די פּראָווינץ גרינדעט אויך אייגענע דראַמאַטישע פאַריינען. שוין לעאָן גאָלובאָקס ערשטע טרופּע אין שיקאַגאָ (1883) באַשטייט דאָס רוב פון דילעטאַנטן. אַרום 1896־7 עקזיסטירט שוין דאָרט דער „מ. ד. וואַקסמאַנס דראַמאַטישער פאַריין" און אַרום 1910 דער „פּראָגרעסיוו ליטעראַרישער קלאָב". ענלעכע פאַריינען האָבן אויך עקזיסטירט אין באַלטימאָר, סואי סיטי, פּיטסבורג, דעטראָיט, וואָטערבערי, דעמאָין, ספּרינגפילד, טאָלידאָ, מינעאַפּאָליס, ניו הייוון, פאָל־ריווער, פּראָווידענס, נואַרק, אַטלאַנטאַ, סיילעם, באָסטאָן, פילאַדעלפיע, סינסינעטי, פּאַסעיק, סענט לואיס, סאָוט בענד, קענזיס סיטי, מילוואָקי, סענט פּאָול, קליוולאַנד, עסבערי פּאַרק, לאָס אַנדזשעלעס, אַפילו אין מאָנטרעאָל, טאָראָנטאָ און וויניפּעג און אין פיל אַנדערע שטעט און שטעטלעך איבער די פאַראייניקטע שטאַטן און קאַנאַדע.

---

[88] זע: — דראַמאַטישע פאַריינען אין אַמעריקע — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, יאַנואַר און פעברואַר, 1939; אויך — דוד בער טירקל: „די יוגנטלעכע בינע", פילאַדעלפיע, 1940.

די אַלע קלובן און דראַמפֿאַריינען האָבן זיך קיין באַזונדערע קול־טור־אויפֿגאַבן ניט געשטעלט און זיינען אַפֿילו אין פּרט פֿון רעפּערטו־אַר ניט געשטאַנען אויף אַ העכערער מדרגה ווי דער יידישער פּראָפֿעס־יאָנעלער טעאַטער. צופֿעליק אָרגאַניזירט, אָן אַ באַזונדערן סיסטעם און פֿאַראַנטוואָרטלעכקייט, האָבן זיי געהאַט בלויז איין צוועק: געבן די נאָך ניט דערגאַנגענע אַקטיאָרן (אָדער די פּיעסן־שרייבער) אַ געלעגנהייט זיך צו באַווייזן פֿאַר דער עפֿנטלעכקייט מיטן ציל צו ווערן פּראָפֿעסיאָנאַלן און מאַכן קאַריערע. דאָס איז צו זען פֿון דעם זייער אָפֿטן באַצייכנען די פֿאַריינען מיטן נאָמען פֿון גרינדער (טאָמאַשעווסקי־קלוב, גאָלדבערג־קלוב, וואַקסמאַן־פֿאַריין א״אַ). אָבער די באַוועגונג האָט געהאַט אויך איר פּאָזיטיווע זייט: זי האָט צוגעשטעלט אַן אויסגעצייכנטן קאָנטינגענט פֿון פֿלייסיקע טעאַטער־באַזוכער און איז געוואָרן אַ מין דרדקי־שול פֿאַר טעאַטער, וואו עס האָבן באַקומען דעם ערשטן אימפּולס צום שפּילן אַ גאַנצע ריי שפּעטערע יידישע אַקטיאָרן און אַקטריסעס, צווישן זיי אייניקע פֿון די גאָר באַדייטנדע (מאָריס שוואַרץ, חנה אַפּעל, מאַקס געביל, טאָרנ־בערג א״אַ). אַחוץ דעם האָבן די שפּעטערע דראַמקרייזן — דורך זייער געוויילטן, בעסערן רעפּערטואַר — אויסגעאיבט אַ גאָר גינסטיקן איינ־פֿלוס אויפֿן רעפּערטואַר פֿונם פּראָפֿעסיאָנעלן טעאַטער.

* *
*

אויפֿן ערשטן סיסטעמאַטיש־אָרגאַניזירטן דראַמאַטישן פֿאַריין, מיט אַ געוויסן קולטורעל־קינסטלערישן פּראָגראַם, שטויסן מיר זיך אָן אין 1888, ווען גאָלדפֿאַדען אָרגאַניזירט זיין „ליראַ״ — אַ מין דראַמאַטישע שול, וועלכע „האָט צור אויפֿגאַבע די בעפֿערדערונג דער קונסט דער יידישען דראַמאַ״.[89] מיט דערזעלבער שול האָבן שפּעטער אָנגעפֿירט יעקב גאָרדין, פּאַליי, מ. זייפֿערט, לואי מילער, און צווישן זייערע שילער האָבן זיך גערעכנט קלאַראַ יאַנג, מאָריס מאַשקאָוויטש און גוסטאַוו שאַכט.

אַרום 1896 ווערט געגרינדעט אַ „פֿרייע יידישע פֿאָלקס־בינע״, וואו יעקב גאָרדין ווערט „די נשמה פֿון פֿאַריין״ און יואל ענטין איז דער סעק־רעטאַר און רעדאַקטאָר פֿון זייער זאַמלהעפֿט „די פֿרייע יידישע פֿאָלקס־בינע״. דער פֿאַריין האָט אַליין קיין טעאַטער ניט געשפּילט און זיך באַ־

[89] ד״ר יעקב שאַצקי — גאָלדפֿאַדענס אַ סטאַטוט פֿאַר אַ יידישן טעאַטער אין ניו־יאָרק, אין 1888 — „אַרכיוו פֿאַר געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער און דראַמע״, ערשטער באַנד, זז׳ 286־290.

גנוגענט בלויז מיט פּראָפּאַגאַנדירן די טעאַטער־אידייע דורך לעקציעס, דיסקוסיעס, פאָרלייענען יידישע און איבערזעצטע דראַמען, אַרויסגעבן בראָשורן אד״גל. אָן ענלעכן צוועק האָט זיך געשטעלט דער „ברוקלין עדיוקיישאָנעל דראַמאַטיק קלוב״ (געגרינדעט 1913), וועלכער האָט שוין אויך געשפּילט איינאַקטערס פון שלום עליכם, אַרנשטיין, דימאָווס „שמע ישראל״ און אייניקע איבערזעצונגען.

יואל ענטין איז אויך דער אָנפירער פון דעם „פּראָגרעסיוו דראַמאַטיק קלוב״ (1902־1912), איינער פון די דעמאָלט טעטיקסטע דראַמאַטישע פאַריינען, וואו עס ווערן אויפגעפירט שלום עליכמס „צוזייט און צושפּרייט״ (אַרום 1902) און „די עצה״, פּינסקיס „גליקספאַרגעסענע״, אַרנשטיינס „דאָס אייביקע ליד״, מ. קאַצס „גדליה בעל־עגלה״, הירשביינס „תקיעת כף״, „אַ פאַרוואָרפן ווינקל״, „דעם שמידס טעכטער״ און „דער לעצטער״, נאָמבערגס „משפחה״ און איבערזעצונגען פון אייראָפּעאישן רעפּערטואַר. דאָ באַקומען זייער ערשטע טעאַטער־דערציאונג די שפּעטערע אַקטיאָרן יחיאל גאָלדשמידט, יודל דובינסקי, אליהו טענענהאָלץ, הענריעטאַ שניצער, לואיס ווייסבערג א״אַנד.

אין 1911 אָרגאַניזירט זיך דער „יעקב גאָרדין דראַמאַטיק קלוב״ און אין 1912 דער „טהאַליאַ יוגענד דראַמאַטיק קלאָב״ מיטן צוועק „צו גרינדען אַ יידיש דראַמאַטישע שול... שאַפן אַ יידישען פאָלקס־טעאַטער... פאַרשפּרייטן די יידישע און אייראָפּעאישע ליטעראַטור צווישן יידישע מאַסן״.[90] אין יענער צייט איז אויך געווען טעטיק דער „יונייטעד דראַמאַטיק און מיוזיקל קלאָב״, וועלכער האָט אויפגעפירט „אוריאל אַקאָסטאַ״ (רעזשי: מאַרק שווייד), שפּעטער (אונטער דער אָנפירונג פון איזידאָר וויערניק) גאָרדינס „דבורהלע מיוחסת״ און „די יתומה״, שלום עליכמס „אַ דאָקטער״, דימאָווס „שמע ישראל״, און האָט אויך אַרויסגעגעבן פּראָפעסיאָנעלע שוישפּילער (הערי פעלד, שרה קינדמאַן).

אַ באַדייטנדע ראָל אין דער דראַמאַטישער באַוועגונג האָט געשפּילט די „היברו דראַמאַטיק ליגע״, געגרינדעט אין 1907, פירט זי אויף הירשביינס „נבלה״, „אינטעליגענט״, „מרים״, „יואל״, „תקיעת כף״, „דער לעצטער״ (1910) און פיל איבערזעצונגען. זייערע דערפאָלגרייכע אויפפירונגען ווערן אַזוי פּאָפּולער, אַז אייניקע אַנדערע ליטעראַריש־דראַמאַטישע פאַריינען שליסן זיך אָן אין „ליג״. אין 1915 נעמט־אָן די אָרגאַניזאַציע דעם נאָמען

[90] זע: „אַ מתנה״, זאַמלבוך, אַרויסגעגעבן פון „טהאַליאַ יוגענד דראַמאַטיק קלאָב״, ניו־יאָרק, 1916.

„פרייע אידישע פאָלקס־בינע״ און אַנטוויקלט (מיט אַרום 60 מיטגלידער, אונטער דער אָנפירונג פון יעקב פישמאַן) אַ פרוכטבאַרע טעאַטער־טעטיקייט, וואָס האָט פיל באַאיינפלוסט אויך דעם פראָפעסיאָנעלן יידישן טעאַטער אין אַמעריקע.

איינער פון די וויכטיקסטע דראַמפאַריינען ווערט געגרינדעט אַרום 1910 אין שיקאַגאָ: די „אידישע ליטעראַרישע דראַמאַטישע געזעלשאַפט״ (מיט אַרום 25 מיטגלידער), וועלכע פירט־אויף הירשביינס „די נבלה״, „אַ פאַרוואָרפן ווינקל״ און „מרים״, שלום עליכמס „צוזייט און צושפרייט״, פינסקיס „די מוטער״, דימאָווס „שמע ישראל״, אַשס „טויטער מענטש״ (רעזשי: אַברהם טייטעלבוים) און אייניקע איבערזעצונגען.

* *
*

הגם די גרינדונג און פונאַנדערבלי פון די דראַמפאַריינען איז געוויס אויפגעקומען אויף אַ צוגעגרייטן באָדן און איז געווען אין גייסט פון דער צייט — וואָס איז צו זען פון די געמיינזאַמע נעמען פון פיל פאַריינען (פרייע יידישע פאָלקס־בינע, פּראָגרעסיוו דראַמאַטיק קלוב, ליטעראַריש דראַמאַטישער פאַריין אד״גל) און אויך פון זייער ענלעכן רעפּערטואַר — זיינען זיי אָבער געווען אָפּגעריסן איינער פון צווייטן, געטון זייער אַרבעט (און אָפט וועגעטירט) אָן קאָנטראָל, אָן שום אָנווייזונגען און הילף מצד דער געזעלשאַפט. אַזאַ מצב האָט לאַנג ניט געקאָנט אָנהאַלטן און וואָלט זיכער געפירט צו אַ גאָך שנעלערן פונאַנדערפאַל און אונטערגאַנג פון דער גאַנצער דראַמבאַוועגונג. כדי צו „באַשאַפן אַן איינהייטלעכע אָרגאַניזאַציע איבערן גאַנצן לאַנד״ זיינען דעם 24טן סעפּטעמבער 1916 זיך צוזאַמענגעקומען אין טאָלידאָ די פאָרשטייער פון די קליוולאַנדער און דעטראָיטער דראַמאַטישע קלובן „אויסצואַרבעטן פלענער ווי אַזוי אַזאַ פאַרייניקונג צו־שטאַנד צו ברענגען״.[91] מען האָט אויסגעאַרבעט אַ פּראָגראַם, אַרויסגעלאָזט אַן אויפרוף פאַר אַ קאָנפערענץ און פונאַנדערגעשיקט פראַגע־בויגענס פאַר אַן אַנקעטע.

עס האָט אָבער גענומען אַ יאָר צייט ביז דידאָזיקע קאָנפערענץ און איר אַנקעטע האָבן געבראַכט רעזולטאַטן. נאָך פיל פאַרצעגערונגען איז דער צוזאַמענפאָר גערופן געוואָרן אויפן 26 און 27 מאַי 1917 אין „וואוד־

[91] לויט ד״ר יעקב שאַצקיס קלוב־מאַטעריאַלן אין אַרכיוו פון ייוואָ, געזאַמלט דורך ל. ס. שטיין און יעקב קאַץ אין שיקאַגאָ.

לאַנד פּאָבליק לייברערי" אין קליוולאַנד. די באַטייליקונג אין צוזאַמענפֿאַר איז ניט געווען קיין גרויסע[92]: פֿון די 18 פֿאַריינען (מיט אַ מיטגלידערשאַפֿט פֿון אַרום 300), וואָס האָבן דערקלערט זיך אָנצושליסן אין געפּלאַנטן פֿאַרבאַנד, זיינען געווען פֿאַרטראָטן בלויז 9 פֿאַריינען דורך 23 דעלעגאַטן. ניו־יאָרק (ווי אויך קיין איינציקע פּראָווינץ־שטאָט פֿון די מזרח־שטאַטן) האָט ניט געשיקט קיין פֿאַרטרעטער. ווייזט אויס, אַז ניט אַלע פֿאַריינען האָבן איינגעזען די נויטווענדיקייט פֿאַר אַזאַ פֿאַרייניקונג. אַנדערע ווידער האָבן זיך פּשוט מתקנא געווען פֿאַרוואָס גראָד די „פּראָווינץ" האָט אויף זיך גענומען די איניציאַטיוו, און דאָס אַליין איז שוין געווען גענוג סיבה זיי זאָלן דעם גערופֿענעם צוזאַמענפֿאָר איגנאָרירן. אָבער די הויפּט־סיבה איז זיכער געלעגן אין דער דעמאָלטיקער פּאָליטישער לאַגע: אין יענער צייט האָט זיך אָנגעהויבן די מאָביליזאַציע אין אַמעריקע, און צוזאַמען מיט איר די כוואַליע פּאָליציייִשע רעוויזיעס און רדיפֿות אויף ראַדיקאַלע אָרגאַניזאַציעס (פֿון וועלכע פֿיל זיינען געשלאָסן געוואָרן), קאָנפֿיסקאַציעס פֿון ביבליאָטעקן אד"גל.

דער „פֿאַרבאַנד" פֿון די אָנגעשלאָסענע דראַמפֿאַריינען איז צו־שטאַנד געקומען. מען האָט אַפֿילו באַשלאָסן צו גרינדן אַן אייגענעם „פֿאָלקס קונסט־טעאַטער". אָבער נאָכן צוזאַמענפֿאָר איז די טעאַטער־טעטיקייט כמעט אינגאַנצן אָפּגעשטעלט געוואָרן. אין אַ בריוו צום פֿאַרבאַנד שרייבט דוד פּינסקי אין נאָמען פֿון דער ניו־יאָרקער „קונסט־געזעלשאַפֿט", אַז „מען זאָל ניט מאַכן קיין קאָאָפּעראַציע (די געפּלאַנטע אַקציעס־געזעלשאַפֿט פֿאַרן „פֿאָלקס קונסט־טעאַטער"), ווייל עס וועט פֿאָרקומען אַ קאַמף מיט דער אַקטיאָרן־יוניאָן". די פֿאַרבאַנד־עקזעקוטיווע באַשליסט דעמאָלט „אָפּצוואַרטן ביז אַ גינסטיקער צייט" און דערווייל „אויפֿצופֿאָדערן די פֿאַריינען, זיי זאָלן זען אַראַנזשירן קאָנצערטן, ליטעראַרישע אָוונטן פֿאַר די יידישע סאָלדאַטן, וועלכע געפֿינען זיך [אין די לאַגערן] נאָענט נעבן זייערע שטעטלעך".[93]

מיט דעם איז די טעטיקייט פֿון „פֿאַרבאַנד" געווען געענדיקט. אַ גרויסע שולד האָט דערביי געטראָגן די יידישע עפֿנטלעכקייט, בפֿרט אָבער די פּרעסע, וואָס האָט זיך באַצויגן מיט אַ מערקווירדיקער גרינגשעצונג צו דער גאַנצער דראַמקלובן־באַוועגונג און זי ס'רוב פֿאַרשוויגן.

[92] זע: — באַריכט פֿון ליט. דראַמ. פֿאַרבאַנד — „דעטראָיטער וואָכנבלאַט", 8טן יוני 1917.

[93] זע: פֿאַרבאַנד־פּראָטאָקאָלן פֿון 27טן יולי 1917 (אין אַרכיוו פֿון ייוואָ).

אָבער אונטערן איינפֿלוס פֿון יענער באַוועגונג האָבן זיך אַנטוויקלט ביידע דראַמקלובן (דער „קונסט רינג“) און בפֿרט זייַנען געשטאַרקט געוואָרן די צוויי גאַנץ באַדייטנדע דראַמאַטישע פֿאַרייַנען אין אַמעריקע: די „פֿרייע אידישע פֿאָלקס־בינע“ אין ניו־יאָרק און די „ליט. דראַמאַטישע געזעלשאַפֿט“ אין שיקאַגאָ (שפּעטער פֿאַרוואַנדלט אין „אַרטעס“). די „פֿאָלקס־בינע“ האָט זייט דעמאָלט אָנגעפֿירט אַ אינטענסיווע טעאַטער־אַרבעט (איז אַפֿילו אַ לענגערע צייט געווען די טאָן־געבערין פֿון דער „ליטעראַרישער פּיעסע“) און ווייַזט נאָך הייַנט (אונטער דער לייטונג פֿון יעקב ראָטבוים) סימנים פֿון אויסגעהאַלטענער עקספּערימענטאַציע און לעבעדיקער בינע־טעטיקייט. זייט יאָרן סובסידירט דורכן „אַרבעטער־רינג“, האָט די „פֿאָלקס־בינע“ אין משך פֿון איר כמעט 30־יאָריקער עקזיסטענץ אויפֿגעפֿירט איבער 150 גאַנצע פּיעסן, איינאַקטערס און אינסצעניזירונגען — אָריגינעל יידישע און איבערזעצונגען. „אירע פֿירער און מיטגלידער האָבן פֿיל געלייסטעט פֿאַר דער יידישער שענערער און טיפֿערער דראַמע בכלל. סאָליד, באַדאַכט און מיט גרויס פֿאַרטיפֿונג און אויף אַ באַשיידענעם אופֿן האָבן זיי... פֿיל שיינעס אויפֿגעפֿירט, אינסצעניזירט און אייניקע פֿיינע פֿאָלקס־טאַלאַנטן פֿאַר דער יידישער בינע דערצויגן“.[94]

אויף אַ קלענערן מאָסשטאַב, אָבער מיט דערזעלבער ערנסטער באַציאונג, האָט פֿונקציאָנירט די „ליט. דראַמאַטישע געזעלשאַפֿט“ אין שיקאַגאָ, וועלכע האָט אויך פֿיל מאָל געשפּילט מיט גאַסטראָליאָרן־פּראָפֿעסיאָנאַלן (יעקב בן־עמי, יוסף בולאָוו, מאַרק שווייד). זיכער האָט אויך די שפּעטערע — סיי „רעכטע“ סיי „לינקע“ — דראַמקרייַזן־באַוועגונג איבער אַמעריקע (אַפֿילו אייניקע פּרוּוון פֿאַר אַ קינדער־טעאַטער — מענדל עלקינס „קינדער־סטודיע“) געצויגן אירע וואָרצלען אומדירעקט פֿון דעם צוגעגרייטן באָדן אַרום דעם אַמאָליקן „פֿאַרבאַנד“.

* *
*

נאָך דער מלחמה איז דער ענטוזיאַזם פֿאַר דער דראַמקרייַז־באַוועגונג אַסך אָפּגעשוואַכט געוואָרן. מיטן גרינדן פֿון אַ יידישן קונסט־טעאַטער אין ניו־יאָרק איז טיילווייַז פֿאַרענטפֿערט געוואָרן די פֿראַגע פֿון בעסערן רעפּערטואַר. דאָך האָט נאָך עקזיסטירט כמעט אין יעדן גרעסערן יידישן ישוב פֿון אַמעריקע אַ דראַמאַטישער קרייַז, וואָס איז אַמאָל מער אַמאָל

[94] אַברהם רייזען — די ערשטע דראַמאַטישע קלובן אין ניו־יאָרק און די אידישע פֿאָלקס־בינע — זאַמלבוך „פֿאָלקס־בינע“, ניו־יאָרק, 1940.

ווייניקער געווען אַקטיוו. (אין ניו־יאָרק גופא האָבן נאָך ביז איצט אַסך יוניענס זייערע אייגענע דראַמקרייזן — מערסטנטייל שוין אין ענגלישער שפּראַך; דאָסזעלבע אויף דער פּראָווינץ און אין אייניקע שטעט אין קאַנאַדע). דער מצב פֿון אַט די קרייזן איז מערסטענס געווען זייער אַ נידעריקער. מען האָט געשפּילט פֿון סענטימענטאַלן קוואַטש ביז אומבאַהאָלפֿענעם באַמבאַסטישן אַגיטפּלאַקאַט. ביי אַ טייל שפּילער האָט זיך אַנטוויקלט **דער חשק צו מיניאַטורנער** „סטאַר־שפּילעריי", וואָס האָט געשעדיקט דעם דרויסנדיקן פּרעסטיזש און געבראַכן די אינעווייניקסטע דיסציפּלין. די ניט קוואַליפֿיצירטע אָנפֿירער האָבן זייער אָפֿט — מיט דער כּוונה „צו העלפֿן עפֿנטלעכע אונטערנעמונגען" — דערמוטיקט ספּאָנטאַנע, ניט צו־געגרייטע אַרויסטריטן און אַזוי אַרום אומדירעקט געשטיצט דילעטאַנ־טישע כאַלטורע. זיינען די פֿאָרשטעלונגען ס'רוב געווען פֿלאַך, ניט קינסט־לעריש און דער עולם צושויער האָט זיי זעלטן ווען גענומען ערנסט.

* * *

אייגנאַרטיקע עקספּערימענטן זיינען דורכגעפֿירט געוואָרן אין די זומער־פּלעצער „ניטגעדאַיגעט" און שפּעטער אין „קינדערלאַנד".[95] ס'איז געשאַפֿן געוואָרן אַ מין „טעאַטער אָן אַקטיאָרן", וואו די שפּילער און דער רעפּערטואַר האָבן זיך געביטן ווי פֿילם־סעריעס: אַ גרופּע דאַטשניקעס איז טרענירט געוואָרן פֿון דינסטיק ביז שבת אָוונט צו דער פֿאָרשטעלונג — און שוין זונטיק האָט מען צוגעגרייט אַ פֿרישע „פּיעסע" מיט נייע שפּילער. מיטן גרינדן די טעאַטער־סעקציע איז מען אויסן געווען צו געבן דעם אָנטיילנעמער — אַחוץ קולטורעלע פֿאַרווײַלונג — אויך אַ מין „צוגרייטונגס־קורס" פֿאַר זיין סאָציאַלן קאַמף אין שטאָט. אַריינגעצויגן אין אַ קאָלעקטיוון אַנסאַמבל, אַרבעט זיך אויס אין שפּילער אַ געוויסע מאָס דיסציפּלין; צוגעוואוינט אויפֿצוטרעטן (אַפֿילו נאָר מיט עטלעכע ווערטער, אָדער אין אַ שטומער סצענע) פֿאַר אַן אוידיטאָריע, קריגט ער די זיכערקייט אויך אין געזעלשאַפֿטלעכן לעבן אַרויסצוטרעטן פֿאַר אַ גרע־סערער צאָל מענטשן און קאָן אַזוי ווערן פּאַסיק פֿאַר אָרגאַניזאַטאָרישער אַרבעט.

שטייענדיק אונטער דער אויפֿזיכט פֿון פֿאַך־מענטשן, וועקט זיך אויך ביים שפּילער דער חוש פֿאַר אַן ערנסטן טעאַטראַלן אינהאַלט און

[95] זע: — דאָס „ניטגעדאַיגעט"־טעאַטער — „פֿרייהייט", ניו־יאָרק, 17 אויגוסט, 1928.

פֿיינערע טעאַטער־פֿאָרמען — עס וואַקסט זיין אינטערעס און ליבע צום טעאַטער בכלל. טויזנט אַנטיילנעמער אין אַ מאַסן־שפּיל מיינט טויזנט איבערגעבענע, ראַפֿינירטערע טעאַטער־באַזוכער. ניט ווייניקער וויכטיק איז צו ווייזן אים די וועגן און מעטאָדן ביים שאַפֿן, ווי אַזוי טעאַטער „ווערט געמאַכט", כּדי צו וועקן אין אים דעם קריטישן בליק אויף אָפּצושיידן דאָס עכט־קינסטלערישע פֿון געקינצלטן פּסולת און צוגלייך אים אָפּגעוואוינען פֿון דעם שעדלעכן, איבערטריבענעם קולט צו „טעאַטער־געטער". אַזעלכע שפּילער ווערן פּשוט טעאַטער־באַוואוסטזיניק; די פֿעאיקערע פֿון זיי קאָנען ווערן דער שוישפּילער־רעזערוואואַר פֿאַר אַן אַרבעטער־טעאַטער. ענלעכע טעאַטער־טעטיקייטן האָבן אויך פֿאָרגענומען אַנדערע יידישע זומער־פּלעצער (פֿון אַרבעטער־רינג, נאַציאָנאַלן אַרבעטער־פֿאַרבאַנד, שלום עליכם־אינסטיטוט).

די געשפּילטע קורצע סצענקעס האָבן, פֿאַרשטייט זיך, באַרירט די צאַפּלדיקסטע טאָג־פֿראַגן און האָבן אַזוי אַרום געגעבן די יונגע בינע־שרייבער אַ געוויסע דערפֿאַרונג אין באַהאַנדלען טעמעס פֿאַר דער סאָציאַלער דראַמע.

ווי אַ רעזולטאַט פֿון אָט די עקספּערימענטן האָבן שפּעטער הונדערטער יינגערע און עלטערע אַרבעטער, וועלכע האָבן דאָרט געהאַט זייער ערשטע „פֿייער פּראָבע" אויף דער בינע, צעטראָגן די אידייע וועגן טעאַטער ווי אַ ספּאָרט איבער די צענדליקער געגרינדעטע ליבהאָבער־קלובן. נ. בוכוואַלדס „דער טראַקטאָר" (אַ דראַמאַטיזאַציע פֿון פּרץ מאַרקישס „ניטגעדאַיגעט") און יעקב שייפּערס פֿאָלקסלידער־רעוויו „אַ בונט מיט אַ סטאַטשקע" (די הויכפּונקטן פֿון יענע עקספּערימענטן) זיינען געוואָרן אַ שם־דבר און האָבן געדינט ווי מוסטערן כּמעט פֿאַר דער גאַנצער יידישער און ענגלישער דראַמבאַוועגונג אין די אַרבעטער־קרייזן — בפֿרט אין ניו־יאָרק, וואָס האָט זיך שטענדיק אויסגעצייכנט מיט אַ שפע פֿון אַזעלכע גרופּעס, קרייזן און „קלאָבס". זינט 1927 זיינען געוועזן טעטיק עטלעכע און צוואַנציק דראַמקרייזן אַרום די שטאָטישע אַרבעטער־קלובן, וועלכע האָבן זיך פֿאָרגענומען צו באַדינען די אייגענע אַרבעטער־באַוועגונג דורך אָרגאַניזירטער אַמאַטאָרישער טעאַטער־טעטיקייט.[96] אָריענטירט אויף אַ באַזע פֿון העכערער קוואַליטעט — מיט אַ באַוואוסטזיניקער באַציאונג צום מאַטעריאַל ווי צום קינסטלערישן אַרויסטריט —

[96] זע: מ. לעדער — צען יאָר יידישע אַרבעטער דראַמגרופּן — אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף", ניו־יאָרק, 1937, זז' 71־75.

האָבן אייניקע פֿון זיי (ווי די דראַמגרופּע ביים „בראָנזווילער יוגנט־צענטער") אַרויסגעוויזן שיינע בינע־דערגרייכונגען ביי זייערע יערלעכע „דראַמ. פֿאַרמעסטן" און אַפֿילו אויסגעשפּרייט זייער טעטיקייט מחוץ די אייגענע דיסטריקט־קרייזן.

אַ באַזונדער קאַפּיטל אין דער דראַמקרייז־באַוועגונג האָט געשריבן דער „אַרטעף", וועלכער האָט זיך דערעפֿנט דעם 15טן דעצעמבער 1925 ווי אַ טעאַטער־סטודיע און איז שפּעטער מיט זיינע 6 סטודיעס פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ סטאַבילן אַרבעטער־טעאַטער.[97]

* *
*

כמעט אויף דערזעלבער ליניע ווי אין צפֿון־אַמעריקע איז געגאַנגען די יידישע אַמאַטאָרן־באַוועגונג אין דרום־אַמעריקע. שוין אַרום 1886־88 באַטייליקן זיך אַמאַטאָרן אין פֿאַרשטעלונגען פֿון פּראָפֿעסיאָנאַלע שוישפּילער אין בוענאָס־איירעס. אין 1902 שפּילט די „אידישע געזעלשאַפֿט פֿון שוישפּילער ליבהאָבער" גאָלדפֿאַדענס „שמענדריק". שפּעטער האָבן פֿונקציאָנירט נאָך אַנדערע זעלבשטענדיקע אַמאַטאָרן־גרופּעס.

ערנסטע פּרואוון זיינען געמאַכט געוואָרן ערשט אין 1926 מיט דער גרינדונג פֿון דער טעאַטער־סטודיע „יונג אַרגענטינע", וואָס איז (אין 1927) פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ טעאַטער־שול (אָנפֿירער: דער אַקטיאָר לעאָ האַלפּערן און די טעאַטער־קריטיקער יעקב באָטאָשאַנסקי און ש. ראָזשאַנסקי). געשפּילט האָבן זיי „אַ רייזענאַדע" (סצענירט פֿון יעקב באָטאָשאַנסקי, אויפֿגעפֿירט פֿון נחום צוקער, מיט דער באַטייליקונג פֿון די שפּעטערע שוישפּילער שפֿרה לערער, מישאַ שוואַרץ א"אַנד), ה. סעקלערס „דעם צדיקס נסיעה" (1928) און איבערזעצונגען פֿון אייראָפּעאישן רעפּערטואַר.

אין 1929 ווערט געגרינדעט דער דראַמקרייז „קלוב ביים צענטר", וואָס שטעלט לייוויקס „הירש לעקערט", אַ. וועוויאָרקעס „נפֿתלי באָטווין" א"אַנד. עס זיינען אויך טעטיק דראַמגרופּעס ביי דער „פּאַטערנאַלע אידישע ביבליאָטעק", ביים „מענדעלע קלוב" און „אַוואַנגאַרד" (אָנפֿירער: נחמיה צוקער) און ביי דער „פֿרייע אַרבעטער ביבליאָטעק", מיט וועלכער ש. גלאַזערמאַן פֿירט־אויף זיין באַאַרבעטונג פֿון אַרמאַנדאָ דיסצעפּאָלאָס פּיעסע

[97] זע: זאַמלבוך „אַרטעף", ניו־יאָרק, סעזאָן 1928־1929 און אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף".

„הערשל דער דערפֿינדער". גלאַזערמאַן מאַכט אויך אַ פּרוּוו מיט אַ קינדער־טעאַטער.

אַ וויכטיק אָרט אין דער בוענאָס אײַרעסער דראַמבאַוועגונג פֿאַר־נעמט די סטודיע „אידראַמסט" (רעאָרגאַניזירט פֿון „קלוב ביים צענטר"), וואָס פֿירט־אויף בוכבינדערס „די נעגער", דאַניעלס „פֿיר טעג" (אָנפֿירער: גד זשעליאַזאָ), י. ב. צפּורס „דערוואַכונג", מ. נאַדירס „בנימין קיכאַט" (געשטעלט פֿון יוסף שוואַרצבערג) און אײניקע איבערזעצונגען, און גיט אויך אַרויס אַן אייגענעם זשורנאַל „ניי טעאַטער". פֿאַרייניקט דערנאָך מיט דער דראַמאַטישער שול „יצחק דייטש" (געגרינדעט פֿון יידישן אַק־טיאָרן־פֿאַריין אין בוענאָס אײַרעס), פֿירט־אָן די נייע קערפּערשאַפֿט „אַרגענטיניש־יידישער פֿאָלקס־טעאַטער" („איפֿט") אַ פֿרוכטבאַרע טעטי־קייט אונטער דער לייטונג פֿון יעקב באָטאָשאַנסקי, ד"ר ל. זשיטניצקי, וו. ברעסלער, וו. גליקין א"אַנד. מיטן אָנטייל פֿון די אַקטיאָרן נחום מעלניק און דבורה ראָזענבלום (אין 1937) שפּילט דער „איפֿט" פּרצס „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק", שלום עליכמס „דאָס גרויסע געווינס", ל. מאַלאַכס „מיסיסיפּי", און (זייט 1938 אונטער דער רעזשי פֿון דוד ליכט) מ. קולבאַקס „בויטרע דער יידישער וואַלד־גזלן", פּרצס „אין פּאַליש אויף דער קייט", אויך דראַמאַטיזאַציעס און איבערזעצונגען פֿון קלאַסישן און מאָדער־נעם רעפּערטואַר.

אין דער אַרגענטינער פּראָווינץ טרעפֿן מיר שפּורן פֿון אַמאַטאָרן־פֿאָרשטעלונגען ערשט אין די יאָרן 1908־9. אין 1911 שפּילט אין לאַ פּלאַטאַ דער „גרויסער דייטשער אַנסאַמבל" — אַ גרופּע ליבהאָבער מיט אײניקע פּראָפֿעסיאָנעלע שוישפּילער (אין משה ריכטערס „הערצעלע מיוחס") און אין 1912 שפּילן זיי אין דער קאָלאָניע באַסאָ ווילבאַסאָ. אין קאָרדאָוואַ גרינדעט זיך אין 1913 אַ דראַמקרייז „ליבהאָבער פֿון שיינער קונסט", וואָס פֿירט־אויף „אוריאל אַקאָסטאַ".[98] אין 1915 ווערן — לויט דעם אַקטיאָר און טעאַטער־מאָלער מישאַ שוואַרץ — געמאַכט עקספּערי־מענטן פֿון אַמאַטאָרן אין ראָזאַריאָ צו שפּילן „ערנסטן רעפּערטואַר", מיט וועלכן זיי פֿאָרן אויך אַרום איבער די יידישע קאָלאָניעס פֿון דער פּראָ־ווינץ ענטרע ריאָס. אַרום 1929 ווערט געגרינדעט אין דער קאָלאָניע מאָזעסוויל (דאָס דעמאָלדיקע „ירושלים ד'אַרגענטינע") דער דראַמאַטיש־וואָקאַלישער פֿאַריין „אַ. גאָלדפֿאַדען", וואָס שפּילט מ. אַלפּערסאָנס „גלות",

[98] זע: פּ. נאַטאַן — די אידישע געזעלשאַפֿט אין ציפֿער און בילד — אין אַלמאַ־נאַך „אַרגענטינע", בוענאָס־אײַרעס, 1938, זז' 561־660.

גאָרדינס „גאָט, מענטש און טײַוול", פּרצס „אַ קבֿרות־נאַכט" און „ס'ברענט" (1930) און (1932), מיט דער באַטייליקונג פֿון די אַקטיאָרן יוליוס אַדלער און פּאָלאַ זאַנד) טאָלערס „הינקעמאַן". שפּעטער האָט אויך די דראַ־טיקע „קדימה" זיך פֿאַרנומען מיט אַמאַטאָרן־פֿאַרשטעלונגען און צווישן אַנדערע פּיעסן געשפּילט הירשביינס „גרינע פֿעלדער".

* *
*

דער באַדייט פֿון דער דראַמקרײַז־באַוועגונג און איר השפּעה אויפֿן גאַנג און מצבֿ פֿון יידישן טעאַטער — אין נאָרד־ ווי אין זיד־אַמעריקע — איז נאָך ווייניק אָפּגעשאַצט געוואָרן. „עס האָבן געקיניגט אויף די ברעטער פֿון דער בינע [אַרום 1911] די גרויסע „שטערן" פֿון יענער צייט... די פֿאַרדאַרבונג פֿון דער פֿאָלקס־שפּראַך איז אָנגעגאַנגען מיטן גרעסטן ציניזם, ווען שלעכטער ריח, פֿאַרקריפּלטער יידיש, פֿאַרדאַרבענע מאָראַל האָט ווי פֿון אַהינטער אַ ראָזן נעבל געפּלייצט צום פּובליקום... אָן אַ זייט פֿון יענעם הו־הא האָבן געשפּילט טעאַטער עטלעכע אַמאַטאָרן־טרופּעס... די בינע שמאָל און ניט טיף, איז ניט געווען אַוואו זיך צו באַוועגן פֿריי. האָט אָבער די אמתע שפּראַך פֿון דיאַלאָג געקלונגען, און ס'איז ליב געווען צו פֿאַרמאַכן די אויגן, הערן דעם דיאַלאָג און איבער־לעבן דעם אינהאַלט... יענע דראַמאַטישע פֿאַריינען האָבן געלייגט דעם יסוד פֿאַרן בעסערן טעאַטער... און געווירקט, אַז מען זאָל אָנהויבן אויפֿ־פֿירן אין פּראָפֿעסיאָנעלן טעאַטער די „ליטעראַטאַציע", וואָס די דראַ־מאַטישע פֿאַריינען האָבן געשפּילט... [זיי] האָבן דערצויגן אַ בעסערן צושויער, [אים] באַקאַנט געמאַכט מיט אַ וויכטיקן טייל פֿון דער יונגער יידישער ליטעראַטור... האָבן אָנגעוויזן אויף דעם בעסערן אייראָפּעאישן טעאַטער, וואו מען האָט דער עיקר געשפּילט אַנסאַמבל־פּיעסן... וואָלט בויטיק געווען אָנהויבן אַ באַוועגונג ווידער אויפֿצולעבן דעם קולט פֿון אַמאַטאָרן־טרופּעס, וואָס זאָלן באַשיידן און אָרענטלעך זיך אַ נעם טון צום בעסערן רעפּערטואַר, וואָס וואַרט אויף זיין תּיקון".[99]

דער בעסערער דראַמקרײַז קאָן ווערן דער פּרוביר־שטיין פֿון אַ געוויסן מין רעפּערטואַר, וועלכן דער פּראָפֿעסיאָנעלער טעאַטער וואַגט ניט (אָדער קאָן ניט וואַגן) אויסצופּרוּוון אויף זיין בינע.[100] אפֿשר וואָלט

[99] פּרץ הירשביין — דאָס ליטעראַרישע טעאַטער — זאַמלבוך „פֿאָלקס־בינע", ניו־יאָרק, 1940.

[100] זע: — די „ריכטליניע" אין דראַמקלוב — „פֿונקען", ניו־יאָרק, מאַי, 1934.

דאָס טיילווייז געהאָלפֿן פֿאַרענטפֿערן די פֿאַרפֿלאָנטערטע מחלוקה צווישן טעאַטער־פּראָפֿעסיאָנאַלן און קריטיקער, וועלכע זיינען נאָך אַלץ איבער־צייגט, אַז יידישער רעפּערטואַר וואַלגערט זיך ממש הויפֿנווייז פֿאַר דער שוועל פֿון יעדן טעאַטער. דער פּראָפֿעסיאָנעלער טעאַטער האָט אָפּט מורא צו ריזיקירן — דאַרף דער דראַמקרייז אויף זיך נעמען דעם חוב צו זוכן נייעם אינהאַלט און פֿאָרם. „ער דאַרף צוטרעטן מיט ערנסט און באַ־גייסטערונג צו דער אַרבעט אויף דעם געביט פֿון דער סאָציאַלער דראַמע, וואָס דאַרף זיין די ספּעציעלע אויפֿגאַבע פֿון אַן אַרבעטער־גרופּע".[101] און „מ׳קאָן אויפֿפֿירן גאָר אינטערעסאַנטע טעאַטער־שפּילן מיט דער הילף פֿון רויע שפּילער, וואָס זיינען קיינמאָל אויף דער בינע ניט געווען. כּדי דורכצופֿירן אַזאַ שפּיל דאַרף מען האָבן דריי זאַכן: אַ פּאַסיקן סוזשעט, אַ פּאַסיקן טעקסט און אַ פּאַסיקן רעזשיסער".[102] ביים באַהערשן אַ מיני־מום פֿאַכמענישע מיטלען (דיקציע, אינטאָנאַציע, מיזאַנסצענע אד"גל) קאָן מען עס דערגרייכן. די ענגלישע זומער־טעאַטערלעך האָבן אויף דעם אופֿן געגעבן צענדליקער בינע־דערפֿאָלגן דעם אַמעריקאַנער רעפּער־טואַר און אייניקע זיינען אַפֿילו געוואָרן די טאָן־געבער אין טעאַטער. אויך אַמאָליקע יידישע דראַמקרייזן האָבן עס באַוויזן צו טון: דער „גאָלד־פֿאַדען פֿאַריין" אין סטאַניסלאַוו (גאַליציע) מיט אַנסקיס „דבוק", דער „פּראָגרעסיוו דראַמאַטיק קלוב" און די „פֿרייע אידישע פֿאָלקס־בינע" אין ניו־יאָרק מיט די הירשביין־ און שלום עליכם־פּיעסן.

מעגלעך אַז פֿון די דראַמקרייזן זאָל אויך אַרויסוואַקסן אַ צאָל יונגע שוישפּילער־כּוחות, אין וועלכע דער יידישער טעאַטער נויטיקט זיך אַזוי שטאַרק. זיינען דאָך אַסך פֿון די סאַמע וויכטיקסטע בינע־קינסטלער געקומען פֿון פֿאָלק — ראַשעל, זאַנענטאַל, שאַליאַפּין און די גאַנצע ריי פֿון די באַרימטסטע יידישע שוישפּילער.

די פֿראַגע פֿון פֿינאַנסירן די דראַמקרייזן איז באמת אַ האַרבע. אָבער עס עקזיסטירט דאָך ביים רוב גרעסערע יידישע אָרגאַניזאַציעס אַ ספּע־ציעלער קולטור־פֿאָנד, וועלכער וואָלט באַדאַרפֿט באַנוצט ווערן פֿאַר דער דראַמקרייז־באַוועגונג ניט ווייניקער ווי פֿאַר שולן אָדער פּאַרטיי־ליטעראַטור. די אָרגאַניזאַציעס דאַרף קלאָר ווערן וואָס פֿאַראַ שטויס־

---

[101] וויליאַם עדלין — אַ דראַמע וועגן אַ יידישן העלד — „דער טאָג", 28טן דעצעמבער 1934.

[102] נ. בוכוואַלד — וואָס זאָלן טון אונדזערע דראַמאַטישע קלובן? — זאַמלבוך „אַרטעף", ניו־יאָרק, 1928־1929.

קראַפֿט אַ דראַמגרופּע קאָן ווערן פֿאַר זייער קולטור־אַרבעט, מיט וויפֿל זי קאָן העלפֿן לאָקאַלע אונטערנעמונגען, אויסבילדן אַ קאַדרע דרייסטע טוער פֿאַר דער באַוועגונג — און צוגלייך זיין אַ סטימול פֿאַר דער ווי־דער־אויפֿלעבונג פֿון טעאַטער־באַוואוסטזיניקייט. יעדע געגנט־אָרגאַני־זאַציע (קלובן, לייענקרייזן, מיטלשולן, איקוף־ און ציקאָ־גרופּעס, אַרבע־טער־רינג־, אָרדן־ און אַרבעטער פֿאַרבאַנד־צווייגן, יוניעס, צענטערס אד״גל) דאַרף אויפֿסניי דערמוטיקט ווערן צו באַנייען די טעטיקייט פֿון אירע אַמאָליקע דראַמקרייזן און גרינדן נייע דראַמאַטישע גרופּעס, וואו אַזעלכע האָבן ביז איצט נאָך ניט עקזיסטירט. ביי סיסטעמאַטישער און צוועקמעסיק אָרגאַניזירטער אַרבעט קאָן דער דראַמקרייז אויסוואַקסן צו פֿאַרטרעטן אַפֿילו די פֿונקציע פֿון אַ געגנט־טעאַטער און ווערן די באַזע פֿאַר אַ איבערגעבורט פֿונם יידישן פּראָפֿעסיאָנעלן פֿאָלקס־טעאַטער.

אַ יידיש פֿאָלקס־טעאַטער

„כדי צו קאָנען ריכטיק אורטיילן אַ טעאַטער־קולטור — שרייבט פּראָפֿעסאָר אַרטור קוטשער — איז נויטיק פֿריער צו אונטערזוכן דעם באָדן, אין וועלכן זי וואָרצלט; דאָס מיינט: דאָס פֿאַרהעלטניש צווישן דעם פֿאָלק און זיין טעאַטער״.[103] נעמענדיק דאָס אין באַטראַכט, שטעלט זיך די פֿראַגע: אין וואָס פֿאַראַ טיפּ טעאַטער נויטיקן מיר זיך?

„יידיש טעאַטער איז לחלוטין ניט קיין קאַפּריז פֿון יחידים... ניט קיין פֿרעמדע, אימפּאָרטירטע אידייע... עס איז צייטיק געוואָרן אין פֿאָלק דער פֿאַרלאַנג צו וועלטלעכע קאָלעקטיווע איבערלעבונגען... צו טעאַטראַלישער שאַפֿונג. די רעליגיעזע טעאַטראַלישקייט פֿון עבודה און תפֿילה, די שבתדיקע און יום־טובדיקע טעאַטראַלישע פֿייערלעכקייטן האָבן פֿאַלאָרן זייער רעליגיעז־קינסטלערישע קדושה... דאָס פֿאָלק איז אַוועק פֿון בית־המדרש... דאָס יידישע לעבן איז געוואָרן דורך און וועלטלעך... זוכט דאָס פֿאָלק טעאַטראַלישקייט אין זיין נייעם וועלט־לעכן לעבן... זיינען איצט דאָ ביי יידן טעאַטער־קעמערלעך און טעאַטער־אָרגאַניזאַציעס... זיי זיינען די שלוחים פֿון אַ שטאַרקן פֿאָלקסווילן, זיי דריקן־אויס זיין בענקשאַפֿט נאָך טעאַטער־געניוס... דאָס פֿאָלק האָט אָנגעהויבן שפּילן טעאַטער, דאָס פֿאָלק האָט פֿון זיך **אַרויסגעגעבן זיינע** ערשטע טעאַטער־מענטשן, דאָס פֿאָלק איז דער ערשטער געקומען אין

---

[103] אַרטור קוטשער: „דאָס זאַלצבורגער באַראָק־טעאַטער״, ווין־לייפּציג־מינכען, 1924 (דייטש).

טעאַטער״.[104] איז דער יידישער טעאַטער־גייער אין זיין באַנעם פֿאָלקסטימלעך און זיין פֿאַרווײַלונגס־אָרט איז דער פֿאָלקס־טעאַטער. אַפֿילו דער אַזוי גערופֿענער „בעסערער״ טעאַטער־גייער רעקרוטירט זיך פֿון פֿאָלקסמאַסן און זיין קונסט־השגה טאָר ניט איבערגעשאַצט ווערן. דאָס פֿאָלקס־ליד און דער פֿאָלקס־וויץ, סענטימענט און אויפֿקלערערישע כוונות זיינען פֿאַרבליבן די הויפּט־עלעמענטן פֿון דער יידישער פּיעסע — פֿאָלקסטימלעכקייט איז די פּאָפּולערסטע פֿאָרם פֿון דער יידישער פֿאָרשטעלונג. דאָס איז זייער אייגנאַרטיקייט — צוליב טראַדיציע און צוליב דעם ספּעציעלן מין טעאַטער־גייער — און לאָזט זיך אַזוי לייכט ניט ענדערן. אויסגעצאַצקעטע עקספּערימענטן זיינען פֿרעמד דעם ברייטן יידישן טעאַטער־עולם און קאָנען זיך האָבן זייער באַרעכטיקונג בלויז פֿאַר יחידי סגולה. אויב די יידישע אינטעליגענץ וויל פֿאַר זיך „באַשאַפֿן אַ צווייטן (העכערן) טיפּ פֿון אַ יידישן טעאַטער — שרייבט בעל מחשבות — מוז מען זיך באַשאַפֿן אַ בימה לעצמו״.[105]

מיט דעם וואָלט דער יידישער טעאַטער נישט געווען אַנדערש פֿון ניט יידישן. ניט אַלע דייטשן, פֿראַנצויזן, רוסן און ענגלענדער באַזוכן ליטעראַריש־קינסטלערישע טעאַטערס. פֿאַר די ברייטע מאַסן האָט ביי אַלע פֿעלקער עקזיסטירט אַ ספּעציעלער פֿאָלקס־טעאַטער, וואָס איז בהדרגה רעפֿאָרמירט געוואָרן אין אַ ליטעראַריש־קינסטלערישן טעאַטער. פּראָפּאַגאַנדירן די אידייע — אויפֿקלערן דעם טעאַטער־גייער דורך רעפֿעראַטן, אַרטיקלען אין דער פּרעסע און פּאָפּולערע בראָשורן — קאָן זיין אַן אויסגעצייכנט הילפֿסמיטל, ווייל בלויז אויפֿן באָדן פֿון ברייטער פֿאָלקסבילדונג און דערציאונג קאָן אויסוואַקסן און בליען ממשותדיקע פֿאָלקסקונסט. אָבער קולטור־ווערטן לאָזן זיך ניט באַשאַפֿן אָדער אָפּענדערן פֿון היינט אויף מאָרגן. קאַרדינאַלע ענדערונגען אין דעם פּרט קומען כמעט שטענדיק ערשט נאָך געזעלשאַפֿטלעכע רעפֿאָרמעס. דער אויפֿשוואונג פֿון מיטלקלאַס האָט געבראַכט דעם בורזשואַזן טעאַטער פֿאַר די מער פֿאַרמעגלעכע שיכטן — די סאָציאַלע רעוואָלוציע האָט געגעבן בעסערן טעאַטער פֿאַר דעם פּראָלעטאַריאַט. דאָס דעמאָקראַטישע אַמעריקע האָט אָנגעהויבן מיט אַ סאָרט פֿאָלקס־טעאַטער פֿאַרן „העכערן״, אַרויפֿגעאַרבעטן שיכט, איז דערנאָך אַריבער צו ברייטער „פֿאָלקס־פֿאַרווײַלונג״ (וואָדעוויל, בורלעסק, מוזיקאַלישע קאָמעדיעס און געזאַנג־מעלאָדראַמעס)

---

[104] ד״ר אַ. מוקדוני: „טעאַטער״, ניו־יאָרק, 1927, ז׳ 41 און 42.

[105] לויטן „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער״, ערשטער באַנד, ז׳ 191.

— און מיט דער עמאַנציפּאַציע פֿונם „דאָלאַר־גייסט“ האָט די אינטעליגענץ געשאַפֿן פֿאַר זיך אַ ריי עקספּערימענטאַלע אַמאַטאָרן־טעאַטערס („ליטל טהעאַטער“), וואָס האָבן געלייגט דעם פֿונדאַמענט פֿאַרן בעסערן בירגערלעכן טעאַטער און שפּעטער פֿאַר די עקספּערימענטן פֿונם אַרבעטער־טעאַטער. די רעגירונג אַליין האָט קיינמאָל צום טעאַטערוועזן זיך ניט צוגערירט. ערשט אין דער צייט פֿון דער טיפֿסטער עקאָנאָמישער דעפּרעסיע האָבן די „פֿעדעראַלע טעאַטער־פּראָיעקטן“ געפּרואווט לינדערן די לאַנג־דויערנדיקע אַרבעטלאָזיקייט פֿון טויזנטער פֿאַרצווייפֿלטע, פֿון פֿאַך אַרויסגעשטויסענע אַקטיאָרן — אין אַ געוויסן זין זיי אומגעקערט די „פּראָפֿעסיאָנעלע ווערדע“ — און זיי ווידער פֿאַרוואַנדלט אין ניצלעכע מיטבאַשאַפֿער אין אַמעריקאַנער טעאַטער.[106] באַפֿרייט פֿון פֿינאַנציעלע זאָרגן און קאָמערציעלע וואַקלענישן, האָט דער טעאַטער־פּראָיעקט — דורך אייניקע העכסט געלונגענע עקספּערימענטן אין רעפּערטואַר ווי אין דער דורכפֿירונג — געוויזן נייע וועגן און באַרייכערט די יונגע אַמעריקאַנער טעאַטער־קונסט.

אויך די יידישע אָפּטיילונג ביים טעאַטער־פּראָיעקט האָט נאָך אייניקע בלאָנזשענישן זיך פֿאַרנומען אויף אַ גלייכערן וועג און האָט (אונטער דער לייטונג פֿון לעם וואָרד) מיט סינקלעיר לואיסעס „דאָ קאָן עס ניט געשען“ (רעזשי: בלייך־סקולער־באַרזעל), בפֿרט מיט קליפֿאָרד אָדעטס׳ „וואַך אויף און זינג“ (רעזשי: יעקב מעסטל) געמאַכט איינע פֿון די אינטערעסאַנטסטע עקספּערימענטן בנוגע דעם שוישפּילער־פּערסאָנאַל, וועלכער איז באַשטאַנען ס׳רוב פֿון געוועזענע וואָדעוויל־ און מעלאָדראַמעאַקטיאָרן פֿון אַמאָליקן שניט. קומענדיק אין באַרירונג מיט אַ געענדערטן צוגאַנג צו אַ פֿאָרשטעלונג, האָבן אָט די אויסגעצייכנטע „אָלד טיימערס“ (וועלכע האָבן פֿריער זעלטן געהאַט צו טון מיט „בעסערן“ טעאַטער) דורכגעטראָגן די פֿאָרשטעלונג מיט אַזאַ ברען, אַז דער ברייטסטער טעאַטער־עולם ווי די פּרעסע האָבן זיי באַוואונדערט.[107]

---

[106] זע: Hallie Flanagan: “Arena”, New York, 1940.

[107] זע: וויליאַם עדלין — „וואַך אויף און זינג“ פֿון קליפֿאָרד אָדעטס — „דער טאָג“, ניו־יאָרק, 25טן דעצעמבער 1938; ה. גוטמאַן — צוויי געלונגענע טעאַטער־אויפֿפֿירונגען פֿון וו. פּ. א. — „מאָרגן זשורנאַל“, ניו־יאָרק, 25טן דעצעמבער 1938; נ. בוכוואַלד — „וואַך אויף און זינג“ אויף יידיש — „מאָרגן־פֿרייהייט“, ניו־יאָרק, 30טן דעצעמבער 1938; ד. קאַפּלאַן — „עוועיק ענד סינג“ איצט געשפּילט אויף יידיש — „פֿאָרווערטס“, ניו־יאָרק, 30טן דעצעמבער 1938; סלאַווע עסטרין בן־עמי — „וואַך אויף און זינג“ — „ניו־יאָרקער וואָכנבלאַט“, 13טן יענער 1939; י. פֿישמאַן — אָנקעל

דאָס איז מעגלעך געוואָרן אַדאַנק דעם מינימום סאָציאַלע פֿאַר־
זיכערונג און די געשאַפֿענע נויטיקע באַדינגונגען פֿאַר רואיקער קינסט־
לערישער אַרבעט. נאָר אויף דעם אופֿן קאָן קומען אַ קינסטלערישער אויפֿ־
שוואונג, וואָס זאָל זיין אי אין איינקלאַנג מיט דער טענדענץ פֿון טעאַטער־
גייער אי לכּבוד די מאָדערנע שטרעבונגען פֿון דער טעאַטער־קונסט.

דערווייל קאָן דער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע גאָרניט חלומען
וועגן אַזאַ מצב. דער טעאַטער־פּראָיעקט עקזיסטירט ניט מער. „דאָס
טעאַטער קאָן אָבער בשום אופֿן נישט זיין קינסטלעריש אומאָפּהענגיק,
אויב עס איז ניט מאַטעריעל פֿריי. זיינען נישטאָ צווישן אונדז טויזנט
איינצלנע יידן און יידישע אָרגאַניזאַציעס, וואָס ווילן ביישטייערן אַ מיני־
מום פֿון פֿופֿציק דאָלאַר אַ יאָר צו פֿאַרזיכערן די עקזיסטענץ פֿון אַ יידיש
טעאַטער און אַרום דעם טעאַטער — אַ צענטער פֿאַר די, וואָס לעבן מיט
דער נייער יידישער קולטור ?".[108] ניין — ניטאָ קיין מעצענאַטן אויף דער
יידישער גאַס. אַמאָל (אַרום 1923) האָט עס געפּרואווט טון די „טעאַטער־
געזעלשאַפֿט", פֿון וועלכער עס איז שפּעטער אַרויסגעוואַקסן דאָס עקס־
פּערימענטאַלע „אונדזער טעאַטער" און אין אַ געוויסער מאָס אויך דער
„אַרטעף". „אין 1935 הויבט די פֿאָלקס־בינע אָן אַ באַוועגונג פֿאַר אַ יידישן
פֿאָלקס־טעאַטער, וואָס זאָל אויפֿגעהאַלטן און אָנגעפֿירט ווערן פֿון געזעל־
שאַפֿטלעכע, קולטורעלע און אַרבעטער־אָרגאַניזאַציעס. אַ טעאַטער וואָס
זאָל ניט זיין אָפּהענגיק פֿון קיין יחידים, פֿון די קאַפּריזן אָדער שטי־
מונגען פֿון איינצלנע מענטשן, נאָר זאָל אַוועקגעשטעלט ווערן אויף אַ יסוד
פֿון אַ פֿאָלקס־אונטערנעמונג, וועמעס אויפֿגאַבע זאָל זיין אַ ריין קולטור־
רעלע און ניט קיין אונטערנעמונג צו מאַכן געלט... עס זיינען גערופֿן
געוואָרן עטלעכע קאָנפֿערענצן וועגן דעם — צוערשט פֿון יחידים...
דערנאָך אַן אַלגעמיינע גרויסע קאָנפֿערענץ, ביי וועלכער עס זיינען געוועזן
פֿאַרטראָטן אַ גרויסע צאָל דעלעגאַטן פֿון אַרבעטער רינג ברענטשעס,
סאָציאַליסטישן פֿאַרבאַנד, נאַציאָנאַלן אַרבעטער־פֿאַרבאַנד, טרעיד־יוניאָנס
און קולטור־אָרגאַניזאַציעס... זיינען אויסגעאַרבעט געוואָרן פּלענער...

סעמס אידיש טעאַטער — „מאָרגן־זשורנאַל", ניו־יאָרק, 13טן פֿעבער 1939; לעאָן
קאָברין — אָדעטס דערמאָנט אויף גאָרדין מיט זיין „וואַך אויף און זינג" — „דער
טאָג", 17טן פֿעבער 1939; ב. צ. גאָלדבערג — אין אַ „וו. פּ. א." טעאַטער — דאָרט;
W. S.—"Awake And Sing" By Jewish Unit—"The New York
Times", Dec. 23, 1938; Abel Gorham—Odets Play In Yiddish—
"Daily Worker", Dec. 26, 1938.

[108] מענדל עלקין אין „טעאַליט", ניו־יאָרק, נאָוועמבער, 1923, ז' 2.

אין אַ גאָר קורצער צייט איז אַריינגעקומען אַ היפּשע סומע געלט — אָבער צו אַלעמענס גרויסער אַנטוישונג האָט זיך אויך די אונטערנעמונג ניט איינגעגעבן".[109] געבליבן איז דערווייל אַ מיזערנע סובסידיע פֿון אַרבעטער רינג פֿאַר דער „פֿאָלקס־בינע", אַ האַסטיקער פּרואוו פֿון דער יידישער סעקציעביים אינטערנאַצ. אַרבעטער־אָרדן מיט איר מאָבילער „אָרדן־טרופּע" און פּראָיעקטירטע פּלענער פֿון „איקוף" און אַנדערע אָרגאַניזאַציעס אָדער פֿון טעאַטער־מענטשן.[110]

אַפֿילו דער אַמאָליקער טיפּ פֿון קאָמערציעלן טעאַטער־אונטערנעמער איז כּמעט פֿאַרשוואונדן. פֿון די צעטומלטע אַקטיאָרן אַליין (וועלכע זשיפּען נאָך אַרום דעם טעאַטער דורך לויזע בשותּפֿותדיקע „חברים־טרופּעס") קאָן מען קיין גרויסע ישועה ניט דערוואַרטן. אַזאַ טעאַטער מוז געשאַפֿן ווערן דורך געמיינזאַמע אייגענע און געזעלשאַפֿטלעכע כּוחות: אַ געקליבענע גרופּע פֿאַראַנטוואָרטלעכע שוישפּילער און בעסערע בינע־שרייבער — וועלכע זיינען בלוטיק פֿאַראינטערעסירט אין דעם ענין — דאַרפֿן זיין די איניציאַטאָרס פֿון אַ פֿאָלקסטימלעכן רעפּערטואַר־טעאַטער מיט אַן ערשט־קלאַסיקן קינסטלער־אַנסאַמבל; דער גוטער ווילן פֿון געזעלשאַפֿטלעכע אָרגאַניזאַציעס קאָן העלפֿן פֿינאַנסירן אַזאַ טעאַטער. די פֿרייע פֿאָלקס־בינעס (אין דייטשלאַנד און עסטרייך) און די טעאַטער־גילד (אין אַמעריקע) האָבן אויסגעבויט זייער טעאַטער אויף אַ פּשוטן אופֿן: זיי האָבן אָרגאַניזירט דעם בעסערן טעאַטער־גייער און אים אַבאָנירט פֿאַר זייערע פֿאָרשטעלונגען. אָט די טרחה פֿעלט כּמעט אַוועק אויף דער יידישער גאַס: דער יידישער טעאַטער־קאָנסום שטיצט זיך הויפּטזעכלעך אויף אַ טעאַטער־גייער, וועלכער איז פּאַקטיש שוין אָרגאַניזירט דורך זיינע בענעפֿיס־אָרגאַניזאַציעס, וואָס ברענגען אַריין דעם יידישן טעאַטער אַ צוואַנציק ביז דרייסיק טויזנט דאָלאַר אַ וואָך. בלויז אַ טייל פֿון אָט דער סומע קאָן שאַפֿן די פֿינאַנציעלע באַזע פֿאַר אַ קינסטלערישן פֿאָלקס־טעאַטער. די אָרגאַניזאַציעס (אַרבעטער רינג, אינטערנאַצ. אַרבעטער

---

[109] יעקב פֿישמאַן — די באַוועגונג פֿאַר אַ יידישן פֿאָלקס־טעאַטער — „פֿאָלקס־בינע", ניו־יאָרק, 1940, זז' 127־129.

[110] זע: — קולטור־קאָנפֿערענץ פֿונעם איקוף — „יידישע קולטור", אַפּריל, 1943; אויך: — אַלע וואָס האָבן ליב מאַמע־לשון דאַרפֿן שרייען — „די פּרעסע", בוענאָס איירעס, 13טן פֿעבער 1943; זלמן זילבערצווייג — וואָס ס'האָט געפֿירט צו שליסן פֿונם אידישן קונסט־טעאַטער — „מאָרגן זשורנאַל", ניו־יאָרק, 6טן נאָוועמבער 1941, און — ווי אידישער קונסט־טעאַטער קען צוריק אויפֿגעלעבט ווערן — דאָרט, 10טן נאָוועמבער 1941.

אָרדן, נאָצ. אַרבעטער פֿאַרבאַנד, די יוניעס און לאַנדסמאַנשאַפֿטן) דאַרפֿן נאָר אויסאיבן אַ געהעריקן איינפֿלוס און פֿאַרקירעווען דעם שטראָם בענעפֿיסן צום געשאַפֿענעם טעאַטער. גוט אָרגאַניזירט און ביי אַ צוועקמעסיקער אויפֿקלערונג־אַרבעט קאָן אַזאַ פּלאַן פֿאַרווירקלעכט ווערן.

* *
*

דער כאַראַקטער פֿון טעאַטער דאַרף זיין אַ פֿאָלקסטימלעכער. ער דאַרף זען אויסצומיידן עקסטרעמען — די פּוסטע הפֿקרות פֿון דער אָפּערעטע און מעלאָדראַמע, אָבער אויך די טרוקענע „ליטעראַרישקייט" פֿון דער בעסערער פּיעסע. „דער יידישער דראַמאַטורג איז דער אומדערפֿאַרנסטער אין פֿאַרגלייך מיט אַנדערע. ער שאַפֿט בוכמעסיק, ליטעראַטורמעסיק, מיט אידייען און כאַראַקטערן, וועלכע האָבן נישט אָפֿטמאָל די טעאַטער־דינאַמיק, דעם לעבעדיקן פּולס. דערפֿאַר זיינען דידאַזיקע דראַמען אינטערעסאַנטער אין לייענען ווי אויף דער בינע".[111] די אידעאָלאָגיש־אָנגעלאָדענע פּיעסע האָט גענומען באַהרשן די בעסערע בינע. איז די אידייע געווען אַ ריכטיקע — ווייל שוין אין אינהאַלטרייכן רעפּערטואַר קאָן אַ פֿאָלקס־טעאַטער געפֿינען גענוג אָנהאַלט. אָבער דער מעטאָד איז געווען אַ פֿאַלשער. פֿאַרבייטנדיק באַגריפֿן, האָט מען יעדע פּרימיטיווקייט פֿאַרענטפֿערט מיט „פֿאָלקסטימלעכקייט" און יעדע לאַנגווייליקייט מיט „קינסטלערישן רעאַליזם". אָנשטאָט טעאַטראַליש דערהייבן און אויסלויטערן — „פֿאַרטראָגן אין אַנדערע וועלטן" — האָט מען געזוכט אַרויפֿצוברענגען אויף דער בינע וואָס מער גאַסן־טומל און היימישע שטובפּרעגלעריי; אָנשטאָט יאָמטעוודיקייט, האָט מען צוריק אַרויפֿגעשלעפּט אויף דעם פֿאָלקס נשמה די פֿאַרשטויבטע וואָכעדיקייט פֿון „שאַפּ און טולס", פֿון פֿאַרדומפּענע טעפּ און פֿאַרזשאַווערטע לעפֿל. מען האָט פֿאַרשלעפּערט דעם טעאַטער מיט בלוטלאָזער „פּראָזע", אָדער געבלענדט מיט „מוזיקאַלישע פּראָדאָקשאָנס" פֿון כיטרע פֿאַלשמינצער.

דער רעפּערטואַר פֿון אַ פֿאָלקס־טעאַטער דאַרף קאָנען אָפּווישן פֿון דער בינע די אויסגעטראַכטע קולאַק־העלדן ווי די צעאויקעטע קיךפּראָבלעמען און צוריקברענגען צום טעאַטער דעם דראַמאַטיקער טעאַטראַל. אַ פֿאָלקס־טעאַטער וועט דאַרפֿן זיך אויסניכטערן פֿון נייסטן משוגעת נאָכצוטאַנצן בראָדוויי מיט „איין פּיעסע פֿאַר אַ גאַנצן סעזאָן"

---

[111] ד"ר יעקב שאַצקי — דער גורל פֿון דער יידישער דראַמע — „טעאַליט", ניו־יאָרק, ערשטער נומער, 1923.

און זיך אומקערן צוריק צום אַמאָליקן רעפּערטואַר־סיסטעם, ווען מען האָט אין לויף פון סעזאָן דורכגעשפּילט איבער אַ טוץ פּיעסן. דעמאָלט איז דער טעאַטער (בפּרט דער בעסערער) געווען אַ לעבעדיקער נערוו מיט פּאָטענציאַנעל גרויסע אַנטוויקלונגס־מעגלעכקייטן.

דאָס וועט אויך העלפן באַנייען דעם עלטערן רעפּערטואַר, וועלכער איז באַלד שוין פאַרשוואונדן פון דער יידישער בינע. דער היינטיקער יידישער טעאַטער־גייער, איבערוועלטיקט פון דער מלחמה־פּסיכאָזע און צעטרייסלט דורכן טראַגישן גורל פון זיין פאָלק, לעכצט נאָכן „גוטן אַמאָל" און פילט זיך היימיש, ווען די בינע דעקט פאַר אים אויף דעם פאָרהאַנג פון פאַרגאַנגענע טעג. ער זוכט ערגעץ־וואו אַ שייכות צווישן נעכטן און היינט. צוגלייך מיט דער „פּראָפּאַגאַנדיסטישער", ריין־פּאָלעס־טינישער דראַמע „אדמה הזאת" („דאָס לאַנד" פון אַשמאַן), שפּילט די היינטיקע „הבימה" מיט גרויסן דערפאָלג אַנסקיס „דבוק" און גאָרדינס „מירעלע אפרת".[112] דער דאָרטיקער אַרבעטער־טעאַטער „אהל" האָט באַ־נייט י. י. זינגערס „יאָשע קאַלב" און מענדעלעס „פישקע דער קרומער". ענלעכע גרויסן הערן מיר פון יידישן טעאַטער אין סאָוועטרוסלאַנד. אין אַמעריקע איז די דערפאָלגרייכסטע פּיעסע פון לעצטן סעזאָן געווען גאָר־דינס „גאָט, מענטש און טייוול" מיט דער סטאַר־טרופּע, וואָס די יידישע אַקטיאָרן־יוניע האָט אָרגאַניזירט.

אויך דער סטיל פון אַזאַ טעאַטער וועט מוזן זיין אַ פּאָלקסטימלעך־געזונטער. דער גאָלדפאַדען־ און גאָרדין־טעאַטער (ווי די קאָברין־ און הירשביין־פּיעסע) האָט געפונען דעם קאָנטאַקט מיט זיין אַמאָליקן טעאַ־טער־גייער — אויך דער היינטיקער פאָלקס־טעאַטער דאַרף עס קאָנען באַווייזן. בהדרגה, פאַרזיכטיק — אָבער דער איבערגאַנג מוז פאַרגענומען ווערן. מיר קאָנען דאָ ווידער וואָס לערנען פון סאָוועטישן טעאַטער: מען האָט „געדאַרפט צוטראָגן [די פאָרשטעלונג] דער ברייטער מאַסע מער קאָנקרעט און אוטיליטאַריש... די פאָרם־איבערגעשפּיצטקייט, וואָס איז אָפט געווען טיילווייז פרעמד און אומפאַרשטענדלעך פאַר דעם גרויסן עולם צושויער, האָט אַסך שאָדן געבראַכט... אַסך פון זיינע פריינד אָפּ־הענטיק געמאַכט און האָט אים אין זומפּ געשלעפּט" — דאַרף מען אומ־מיטלבאַר זיך דערנענטערן צום צושויער... איבערדערציען דעם איצטיקן אַקטיאָר... האָבן אַ שטענדיקן קאָנטאַקט מיטן מאָדערנעם מאַסן־טע־

---

[112] זע: ש. יצחקי — „גלות פּיעסן" אין ארץ ישראל — „מאָרגן זשורנאַל", ניו־יאָרק, 6טן יוני 1943.

אַטער".[113] איינער פֿון די ווירקזאַמסטע מיטלען אין דעם פּרט וואָלט זיין: אַרויסרייסן דעם טעאַטער פֿון דער איינגעצוימטער פֿעסטונג פֿון סטאַר־סיסטעם און אים אַוועקשטעלן אויף אַ סאָלידן פֿונדאַמענט פֿון אַ סטאַ־בילן שוישפּילער־אַנסאַמבל. סטאַניסלאַווסקי האָט געוויזן דעם וועג און קיין ערלעכער טעאַטער־מענטש וועט פֿון אים ניט אָפּטרעטן.

אַרום אַ פֿאָלקס־טעאַטער דאַרף אויך געבויט ווערן אַן אייגענע טעאַטער־סטודיע, וואָס זאָל אויסבילדן יונגע שוישפּילער־ און רעזשי־כּוחות און זיי פֿאַרווענדן ווי אַ מוסטער־מאַטעריאַל פֿאַר מאַסן־סצענעס און קליינקונסט־פֿאָרשטעלונגען.

נאָך אַ דערפֿאָלגרייכן סעזאָן אין ניו־יאָרק קאָן אַזאַ טעאַטער גאַסט־ראָלירן איבער דער פּראָווינץ און אויף דעם אופֿן העלפֿן אויפֿלעבן אויך די לאָקאַלע טעאַטערס.

* *
*

די „קונסט און פֿאַך־טעאַטער"־גרופּע (אין דעטראָיט, 1916) האָט, צוגלייך מיטן פּראָגראַם „צו העלפֿן אויפֿהאַלטן און אַנטוויקלען דעם קרעַ־אַטיוון אימפּולס אין אַמעריקאַנער טעאַטער", זיך געשטעלט אויך די אויפֿגאַבע „צו דערנענטערן דעם טאָג, ווען די ספּעקולאַנטן זאָלן אַרויס פֿון די עטאַבלירטע טעאַטערס און עס וועלן אַריין אַהין די קינסטלער".[114] ווייזט אויס, אַז דער קאָמערציעלער טעאַטער וועט שוין זיין אייגענעם קאָפּ ניט אַריבערוואַקסן. דאַרפֿן די בעסערע יידישע אַקטיאָרן און דראַ־מען־שרייבער אויף זיך נעמען דעם חוב צו אָרגאַניזירן דעם מאָדערנעם פֿאָלקס־טעאַטער. אַ מיושבֿדיקע פֿאַרשטענדניש מצד דער יידישער עפֿנט־לעכקייט קאָן — ביי אַ געוויסער אָנשטרענגונג — העלפֿן דעם פּלאַן רעאַליזירן.

אויפֿן כאַראַקטער פֿון אַזאַ טעאַטער איז אָנגעוויזן געוואָרן. פֿון אַלע סאָוועטישע טעאַטערס איז (נעבן דעם מאָסקווער קינסטלערישן טעאַטער) דער וואַכטאַנגאָוו־טעאַטער געווען „דער טיפּסטער און דער מער אָרגאַ־נישער", ווייל אים איז געלונגען אין די אויפֿפֿירונגען צו „שאַפֿן אַ סינטעז

[113] י. ליובאָמירסקי: „דער רעוואָלוציאָנערער טעאַטער" — מאָסקווע, 1926, זז' 21, 44, 48.

[114] זע: — 25 יאָר „טעאַטער אַרטס" — „יידישע קולטור", ניו־יאָרק, אַפּריל, 1941; אויך: "Theatre Arts"—"Ars", Buenos Aires, Julio, 1941.—

פֿון דער נייער קאָנסטרוקטיווער פֿאָרם און דעם נעאָ־רעאַליסטישן מעטאָד אין שפּיל פֿון אַקטיאָר".[115] אַ וועזנטלעכער אינהאַלט אין דער פּיעסע און אַ טעאַטראַליש־שפּילעוודיקע פֿאָרם אין דער דורכפֿירונג וועט — ביי אַ ערלעכער, ערנסטער באַציאונג מצד דער אָנפֿירערשאַפֿט און דעם קינסטלער־אַנסאַמבל — באַרעכטיקן די עקזיסטענץ און זיכערן דעם קיום פֿון אַ יידישן פֿאָלקס־טעאַטער.

[115] ב. אָרשאַנסקי — „טעאַטער־שלאַכטן" — מאָסקווע־כאַרקאָוו־מינסק, 1931, זז' 74, 75, 89, 91.

זוכצעטל פון נעמען

זוכצעטל פֿון פּיעסן

ביכער פון יעקב מעסטל

לידער און פּאָעמעס

פאַרחלומטע שעה'ן

(80 זייטן)

לעמבערג, 1909

•

אַ ליבעס־ליד

(54 זייטן)

קראָקע, 1911

•

וויטאַ חיִיזד

(44 זייטן)

קראָקע, 1913

•

דמיונות

(212 זייטן)

דריי דראַמאַטישע פּאָעמעס — ניו־יאָרק, 1921

•

סאָלדאַטן־ און פּאַיאַצן־לידער

(222 זייטן)

וואַרשע, 1928

פּראָזע

מלחמה־נאָטיצן פון אַ יידישן אָפיציר

ערשטער טייל: 370 ז', צווייטער טייל: 386 ז'.

1טע אויפלאַגע: וואַרשע, 1924, 2טע אויפלאַגע: וואַרשע, 1927

•

לוקרעציאַס טויט

(114 זייטן)

וואַרשע, 1936